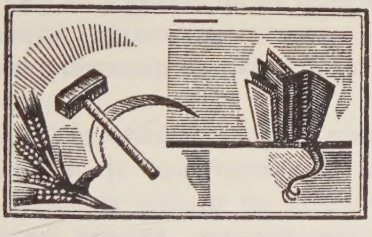
Р.С.Ф.С.Р.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

ПЕЧАТЬ
И
РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л

ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ



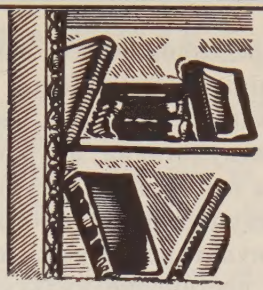
КНИГА ОДИННАДЦАТАЯ

НОЯБРЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1929

Редакция номера
закончена 9/XI

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ



ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА.

Вопросы литературы и искусства мы не можем решать обособленно от общих проблем культуры переходного периода. Но эта связь отдельных потоков культурного процесса и установление единой линии во всех областях культурного строительства не всегда осознаются в должной мере. И в теории и в практике культурного строительства не разоблачены еще в достаточной мере культурнические взгляды, делячество, попытки затушевывания классового содержания культурной революции. Оппортунизм в вопросах культуры имеет многообразное содержание: он замалчивает обострения классовой борьбы в процессе культурного строительства, выдвигает на первый план некритическое усвоение культурного наследства, не понимает задач строительства качественно новой, пролетарской культуры, культурную революцию он сводит к борьбе за культурность, он сужает и снижает задачи культурной революции до установки урн на улицах, он не понимает новых культурных задач в реконструктивный период революции. Теоретические, как и практические, корни этой позиции имеют общее основание с оппортунизмом политическим.

Ибо оппортунизм в вопросах культуры есть только одна из сфер приложения теоретического и практического оппортунизма вообще.

Сейчас, когда происходит работа по подготовке новой резолюции о литературной политике партии, совершенно уместно поставить некоторые вопросы пролетарской культуры в их связи с политикой партии в области искусства.

Переходный период имеет своим содержанием борьбу капиталистического и социалистического способов производства. В переходный период конкретно решается задача уничтожения остатков капиталистической структуры путем количественного и качественного развития социалистических элементов в активной борьбе с буржуазной экономикой и буржуазной идеологией. При этом надо все время иметь в виду, что, с одной стороны, существует антагонизм пролетариата и буржуазии как двух противоположных сил, и, следовательно, двух культур; с другой стороны, сам пролетариат, по выражению Маркса, должен заодно

с переделкой всего общества переделывать и собственную природу. Именно поэтому Ленин с сугубой осторожностью брал термин «пролетарская культура». Ленин не ограничивался критикой богдановского пролеткультизма и троцкистского культурничества. Ленинская постановка вопросов культуры в своей сущности вовсе не заключалась только в предупреждении против «левого ребячества» по отношению к буржуазной культуре, выражавшегося в игнорировании «наследства». В ленинской постановке культурной проблемы объясняется указание на опасность и недопустимость подчинения пролетариата культуре побежденных классов, на необходимость критической переработки буржуазной культуры. Можно, как показывает позиция т. Бухарина, избежать этих крайних ошибок и в то же время не понять сути ленинской постановки вопроса о культуре. Дело в том, что Ленин рассматривал проблему пролетарской культуры в единстве с проблемой социалистической культуры.

Движение — все, цель — ничто, — гласит старая ревизионистская формула; обратно, утопический социализм, постулируя абстрактные цели, игнорировал конкретное движение. Обе эти постановки органически враждебны большевизму. Цель организует движение, движение конкретно подводит к цели. Глубоко материалистическое и монистическое понимание *самодвижения* как выражения в общественной практике закона единства противоположностей питало ленинское решение проблемы культуры. На каждом этапе революции Ленин вновь ставил вопрос о «настоящей», «действительной» культуре, чтобы подчеркнуть конкретное несоответствие культуры и экономики, культуры и политики, чтобы указать пути приведения их к соответствию. И этот анализ строился на конкретном соотношении классов, решался в первую очередь *моментами классовой борьбы*, политическими партийными оценками в вопросах культурного строительства. Ленин связывал культурные задачи с хозяйственной реконструкцией, с генеральным кооперативным планом, с проблемой кадров и т. д. с целью добиться ускорения роста элементов социалистической культуры, совокупность которых он и называл пролетарской культурой.

Тов. Бухарин признает свое несогласие в этом вопросе с Лениным.

«...Происходит перекрещивание двух кривых — рассасывания и накопления пролетарской культуры. Тов. Троцкий утверждает, что рассасывание идет более быстро, чем оформление пролетарской культуры; я утверждаю, наоборот, что оформление пролетарской культуры идет быстрее, чем процесс рассасывания. Разумеется, что речь идет не о всем процессе вплоть до коммунизма, а об определенной полосе развития, достаточно длительной. Теперь я должен сказать, что Владимир Ильич возражал против этой концепции пролетарской культуры. Его борьба с нею есть факт. Я защищал ту же позицию, которую я излагал

сейчас. По двум вопросам из всех тех, по которым я спорил с В. И., я не согласен с ним до сих пор...» [1]).

Тов. Бухарину представляется, что он расходится с Лениным в теоретической постановке. «К практическим выводам (Ленина. — *Ред.*) я присоединяюсь целиком», — заявляет т. Бухарин. Но это не так. У т. Бухарина в данном случае есть единство теории и практики, противоположное теории в политике ленинизма.

Но вернемся к существу вопроса. Можно ли противопоставлять рассасывание специфических черт пролетариата их накоплению? Если подходить к пролетариату как *последнему* классу классового общества, то становится очевидным, что и Троцкий и Бухарин делают разные формально, но принципиально общие ошибки. Накопление пролетарской культуры не означает ничего другого, как накопление социалистических элементов культуры.

Оно является оборотной стороной «рассасывания». Противопоставление двух сторон диалектического процесса — грубая методологическая ошибка, ведущая к неправильным политическим выводам.

Формальное противопоставление пролетарской культуры и культуры социалистической вместо рассмотрения их в тождестве и различии ведет к вкладыванию в термин пролетарской культуры другого содержания. И в самом деле, для Бухарина буржуазия восполняет «некоторую прореху, которую восполнить мы не можем». В книжке «Путь к социализму» Бухарин писал: партия «становится партией гражданского мира, т. е. требует подчинения рабочему классу со стороны прежде господствующих классов, слоев и групп; она требует от них гражданского мира, и рабочий класс *карает* и преследует теперь всех нарушителей этого гражданского мира, всех заговорщиков, саботажников, — словом, всех, кто мешает делу мирного строительства нового общества» (стр. 52).

С точки зрения т. Бухарина переделка происходит *эволюционным* порядком. Содержание пролетарской культуры поэтому заключается в задачах строительного порядка. Эти строительные задачи понимаются *вне борьбы* классов, в их сотрудничестве, в рамках гражданского мира. Так обескровливается содержание пролетарской культуры, так она на практике смыкается с формально-противоположным ей троцкистским культурничеством (см. ст. «О старинных традициях и современном культурном строительстве»). Для т. Бухарина общество есть структурное равновесие. Всякое равновесие восстанавливается на основе превалиро-

---

[1]) а) «Другой вопрос о госкапитализме. б) Признание т. Бухариным своего несогласия с т. Лениным по двум вопросам означает, что он с у б ъ е к т и в н о осознал лишь незначительную часть своих расхождений с ленинизмом. Но это другой вопрос, в обсуждение которого мы здесь не входим. в) Цитата взята из речи Бухарина на совещании в ЦК в феврале 1925 г. по литературным вопросам «Искусства и литературы в марксистском освещении», ч. III, стр. 471.

вания одной из классовых сил. Поэтому в буржуазном обществе,— писал Слепков, — существует буржуазная культура и никакой другой культуры быть не может. В культуре — по Слепкову — раскрывается не практика господствующего класса, а экономическая структура.

Но и противники Ионова — Слепкова в своей критике не были совсем последовательны. Так, например, т. Авербах писал, что «фактическому обострению классовой борьбы мы должны противопоставлять не политику разжигания, а политику гражданского мира» («Наши литературные разногласия», стр. 20).

Слепков и Ионов объективно следуют за бухаринскими схемами. Именно, с точки зрения Бухарина культура представляет собой равновесие между антагонистическими элементами общества, на основе приспособления более слабых элементов к более сильным. Пролетарская культура представляет своеобразное равновесие социалистических и буржуазных элементов. Социалистическая культура возникает в результате нового нарушения равновесия.

Понятно, что политика пролетарской партии в культурной революции, наступление на буржуазную культуру во имя революционного созидания культуры пролетарской заставила т. Бухарина в знаменитом отныне «завещании» повторить более откровенно свои «мысли вслух», резко и прямо свести вопрос к задачам культурничества. Здесь то же равнение на «узкие места», которое мы видели у идеологов оппортунизма в вопросах экономической политики.

Из этой концепции вырастает та же практика борьбы против напряженного темпа строительства пролетарской культуры.

* * *

В связи с этим мы должны остановиться еще на одном вопросе.

Бухаринская теоретическая школа, как известно, полагает, что путь к социализму советской страны идет через рыночные отношения. «Через борьбу на рынке, через рыночные отношения, через конкуренцию государственные предприятия и кооперация будут вытеснять своего конкурента, т. е. частный капитал». Этой схеме логически соответствует бухаринская постановка вопросов борьбы в идеологии: его положение о свободной конкуренции попутчиков и пролетарских писателей. «Я высказываюсь,— говорил Бухарин в уже цитированной речи,— за общее руководство и за максимум соревнования». Это положение значило, что «пускай будет тысяча организаций, две тысячи организаций, пусть наряду с МАППом и ВАППом будет сколько угодно кружков и организаций». И при этом никакого указания на границу и критерии этого соревнования, ни слова о направляющих задачах партии. К счастью, партия на эту глубоко вредную и индивидуалистическую точку зрения никогда не становилась. Наоборот, она стремилась к созданию организационно единого пролетарского литературного движения. Партийное

руководство пролетарским литературным движением выразилось в создании ВОАППа, который должен был повести к сплочению писателей РАППа и «Кузницы». Если эта задача не выполнена, если процесс объединения пока заторможен, то это не означает правоты бухаринцев. Это только свидетельствует о том, что необходимость единого фронта пролетарской литературы и критики недостаточно всеми осознана и что недостаточно проявлено воли к подлинному единству рядов пролетарской литературы. Если в других областях искусства с делом организации пролетарских сил обстоит еще хуже, то и тут нет данных в пользу оппортунистов. Организация, сплочение в единый фронт не может быть противопоставлена соревнованию. Соревнование вне условий единой политической организации пролетарских художников будет носить вульгарно-рыночный мелкобуржуазный характер. Нет, борьба за единый пролетарский фронт в искусстве и литературе является первым условием подлинно-социалистического соревнования. Только в едином движении пролетарского искусства развернется подлинное свободное от групповщины, от второстепенных вопросов, от ложных идей социалистическое соревнование писателей, художников и музыкантов. Только создав организационно единое и руководимое выдержанными партийными кадрами движение пролетарского искусства, мы сможем обеспечить с минимумом накладных расходов, с минимумом беспринципной грызни, с минимумом чужеродных элементов рост нашей критики, нашей литературы, нашей живописи, нашего театра и нашего кино. Только этим путем будет создано должное сцепление пролетарского отряда в искусстве со всей массой растущего рабочего класса.

Задача партийного ядра в пролетарских организациях искусства и литературы и не в последнюю голову секции литературы и искусства Комакадемии — приступить к реализации единого пролетарского фронта в искусстве, к созданию его на платформе партийной линии, на теоретических основаниях диалектического материализма объединенного общества пролетарской литературы и искусства. Эта работа должна быть проведена под знаком жестокой борьбы с оппортунистами в теории и практике, в первую очередь, как с главной опасностью современного этапа и борьбы с «левым ребячеством», комчванством. Лозунг борьбы на два фронта в области художественной политики — основное условие единства пролетарского художественного движения.

Ставя этот вопрос, мы не противополагаем новую организацию существующей Федерации писателей и другим формам общения с попутчиками в различных отраслях искусства. Задача тактического руководства и помощи попутчикам не снимается, но даже возрастает в период реконструкции. Следует только помнить, что тактичность не тождественна либерализму, а помощь нельзя сводить к примиренчеству. Как указал т. Молотов, Федерация по существу выявилась только на деле Пильняка. Только тогда, когда было проявлено *четкое классовое действие*, писатель-

ская среда диференцировалась, и подлинные попутчики сплотились вместе с пролетарскими писателями вокруг Федерации. Единое движение пролетарской литературы и искусства поднимет авторитет пролетарского искусства, создаст наиболее благоприятные условия его роста и его влияния на попутнический сектор советского искусства.

Сплочение пролетарских сил в области литературы и искусства, создание новых мощных форм для руководства всеми революционными кадрами художественной работы, тем более необходимо, что практика искусства в СССР в настоящее время далеко не может быть признана удовлетворяющей классовым задачам пролетариата.

В области живописи можно констатировать лишь крайне робкие попытки художников встать на путь подлинно-революционного искусства. Мелкобуржуазная сущность очень многих популярных у нас картин находится в кричащем противоречии с их революционной тематикой. В не меньшей степени мертвые традиции прошлого довлеют над архитектурой, ведя к возрождению националистических глубоко реакционных тенденций (Армения, Украина, проект Ленинской публичной библиотеки).

Борьба за классовую ориентацию в музыке только началась и сопровождается бешеным сопротивлением реакционеров, свивших себе гнездо в ряде музыкальных организаций.

На театре продолжается фетишизирование системы Станиславского, заушательство новых начинаний (ТРАМ), слишком поспешное удовлетворение тематической революционностью актеатров и пренебрежение к поискам новых форм и нового содержания спектакля в левых театрах.

Не сделаны еще и первые шаги подлинной пролетаризации такого массового и современного искусства, как кино.

Наконец в литературе, где раньше всего развернулась борьба за классовую четкость воспроизведения действительности, все еще не произошло достаточного осознания задач литературы в современный период революции, наоборот, мы имеем откровенные выступления с антисоветскими произведениями, хотя и с разной силой (Пильняк, Замятин, Мариенгоф). Во всех этих явлениях обнаруживается продолжающийся напор мелкобуржуазной стихии и активизация буржуазных элементов. При этом примиренческое отношение к чуждой пролетариату идеологии, к анархии в области искусства — прикрывается лозунгом «искусство трудящимся», лозунгом несения в массы художественного наследства, использования техники прошлого, старых образцов и т. д.

Совершенно верно, что искусство должно служить трудящимся, но необходимо помнить, что служить трудящимся наиболее полно может искусство трудящихся. В противовес правым оппортунистам, ограничивающим нашу задачу поворотом искусства лицом к трудящимся (так сказать демократизацией его потребления), мы должны вновь и вновь

настойчиво указывать, что искусство должно быть органически связано с социалистическим пролетариатом, что искусство всех родов должно превратиться в практическое боевое оружие пролетариата.

Реорганизация фронта искусства для осуществления этой задачи должна пройти снизу доверху. Она должна исходить из той перестройки общественных отношений, которая с величайшей энергией и решительностью осуществляется сейчас рабочим классом. Значительный отряд искусства пришел сейчас в трагическое противоречие с действительностью. С одной стороны, переход значительной части деревни к новым коллективным формам хозяйства, появление социалистических форм организации труда, — субботники, ударные бригады, коллективная зарплата, семичасовой рабочий день, пятидневка, непрерывный производственный год, с другой — отображение исчезающих переживаний, стабилизация на ликвидированных жизнью проблемах, отсутствие органического общения с массами.

Организация коммунистических и революционно-попутнических сил литературы и искусства, чтобы не стать на оппортунистический путь, не должна быть верхушечной организацией. Ее основное внимание должно быть направлено на массовую работу, учитывающую культурный подъем рабочего класса и социалистического сектора деревни. Само собой, что эта гигантская перестройка не может быть осуществлена без поддержки государственных и профсоюзных органов, без перестройки соответствующего сектора нашей печати.

Пора сделать массовые литературно-художественные журналы массовыми не только по тиражам, но и по духу, пора внести коренную ломку в установку наших толстых журналов литературы и искусства.

Передовая «Правды» указывает, что

«...Реконструкцию массовой художественной работы мы должны строить на следующих бесспорных положениях:

1) Действительная *массовость* работы: прицел не на десятки тысяч, а на десятки миллионов людей.

2) Быстрое разрешение *организационных* вопросов, наметка, разработка и проведение в жизнь новых форм работы; жестокое изживание кустарничества, ведомственности и параллелизма в работе.

3) *Единый план* художественной работы, который мог бы обсуждаться и проверяться рабочими массами на заводах, в цехах и проводиться в жизнь при непосредственном активном участии рабочих; практическое привлечение к активной работе не только рабочих, но и крестьянских масс.

4) Упразднение бесконечных «теоретических» разговорчиков «вообще» о том, что работать, дескать, необходимо; таковыми разговорчиками подменяется *деловая теоретическая* разработка вопросов, которую надо широко развернуть; широкое обсуждение *практической* работы; живой обмен опытом.

5) Беспощадная борьба с правым оппортунизмом, засилье которого в этой области мертвит все живые начинания и сводит работу к культуртрегерству.

6) Ответственность за извращения в этом ответственном деле.

В этом направлении мы должны взяться за работу и двинуть ее вперед, привлекая сюда внимание широкого общественного мнения и призвав к непосредственному участию широкие партийные и комсомольские круги и рабочие массы на фабриках и заводах».

Действительно, эти положения бесспорны, и нужно решительно добиваться их реализации.

Мы считаем совершенно необходимым проведение смотра художественной работы СССР в нашей прессе, оценивающего работу различных организаций, учреждений и лиц под углом обслуживания ими масс и понимания задач искусства в реконструктивный период революции.

Развернутая критика и самокритика, смотр достижений и недостатков — актуальнейшая задача.

Необходимо добиться широкого обсуждения на партийных собраниях и в широких слоях рабочих вопросов художественной политики, намечаемых перспектив строительства искусства. Только привлечение масс к участию не только в восприятии предметов искусства, но и к активному участию в их созидании, в реализации задач искусства в Советской стране позволит работникам искусства, стоящим на четких позициях ленинской политики, осуществить очередные задачи партии в области искусства.

Инерция теоретического и практического оппортунизма в вопросах литературы и искусства очень велика. Но еще более велики творческие силы пролетариата. Нет никакого сомнения, что в самые короткие сроки мы двинем в бой за социализм организованные художественные силы революции.

В ЗАЩИТУ ВЫМЫСЛА.

(«Литература факта и факты литературы».)

В. Асмус.

I.

Октябрьская революция — начало новой культурной эпохи. Задачи социалистического строительства могут быть правильно поставлены и удачно разрешены только при условии, если сами строители социализма — пролетариат и подлинные его спутники или попутчики — будут руководиться новым масштабом культурной работы, новыми представлениями о самом существе культурной стройки. Революция создает не столько новые *вещи*, сколько новые *отношения*. В сфере культуры она создает новый тип культурного работника, с новым подходом ко всем проблемам культуры.

Совершенно очевидно, что в этой перестройке ни один из элементов, ни одна из категорий культурного действия не может не подвергнуться критическому пересмотру и переучету. Культура для пролетариата — не созерцательное состояние, но прежде всего — активное действие. Но именно потому для революции нет и не может быть *незыблемых* и *непререкаемых* культурных ценностей. Всякий культурный навык, метод, принцип, всякий продукт культурного дела, всякая категория культурного бытия не просто берутся на учет, не безусловно записываются в инвентарь пролетарского культурного достояния, но предварительно должны расцениваться — в меру их соответствия современным задачам пролетариата, с точки зрения их пригодности для социалистического строительства.

В этом переучете искусство не составляет никакого исключения и не имеет никакой отсрочки. Скорее справедливо обратное. Искусство слишком долго укрывалось в спасительной тени всяческих традиций. Не подлежит ни малейшему сомнению, что многие категории художественного опыта — как бы ни было велико и бесспорно их значение для прошлых культурных эпох — окажутся вовсе непригодными и ненужными перед лицом новых задач, взятых на себя рабочим классом. Поэтому никакая переоценка традиций и категорий художественной куль-

туры в *принципе* не может и не должна казаться нигилистическим покушением на незыблемые культурные ценности. Искусство во всех своих проявлениях, элементах и категориях, так же как и наука, как философия, должно проходить через суровое испытание классовой пролетарской критики и переоценки.

Переоценка в сфере искусства давно уже идет полным темпом. Ею охвачен уже огромный круг вопросов — начиная с самого широкого, трудного и лукавого — о смысле, о ценности, о возможности и о желательности существования искусства вообще и кончая казуистическими проблемами его частных форм и элементов. Впрочем, как это всегда бывает в критические революционные эпохи, современные споры об искусстве, даже тогда, когда они касаются частных и уединенных вопросов, развертывают, едва до них дотронешься, целую серию задач *принципиального* и весьма общего порядка. В такие эпохи нет случайных, второстепенных проблем. Самое, казалось бы, периферическое прикосновение к самому незначительному вопросу немедленно превращается — в силу закона диалектической взаимозависимости — в постановку острейшей и первостепеннейшей проблемы.

Именно к таким вопросам принадлежит вопрос о *вымысле*. В текущей теоретической и критической литературе, посвященной вопросам искусства, постоянно все вновь и вновь возникает спор о культурной ценности *вымысла*, о значении, какое в современных условиях может иметь вымысел как особая категория и особый элемент художественного труда.

Из сказанного выше следует, что никаких принципиальных возражений против постановки самого вопроса нет и быть не может. Никакая эстетика не в силах наложить на категорию вымысла «табу», которое устранило бы возможные сомнения относительно вымысла и его значения для современного искусства. В категории вымысла, как и во всякой иной категории культурного дела, нет ничего само собою очевидного и ничего безусловно ценного. Революционная культура имеет непререкаемое право на переоценку вымысла.

Такая переоценка вымысла была осуществлена на наших глазах в самое недавнее время. Одна из виднейших литературных групп, крепко связанная с нашей революцией и принимающая активное участие в социалистическом строительстве, выступила недавно против вымысла как категории литературной работы. Эта группа — Леф.

Восстание против вымысла во имя факта, поднятое в литературе мастерами бывшего Лефа, — явление очень сложного порядка. Это любопытнейшее движение современного искусства в основе своей имеет целый комплекс причин, его породивших. Было бы несправедливо видеть в нем выражение одних лишь негативных и деструктивных тенденций стареющего русского футуризма. По крайней мере один из источников движения против вымысла несомненно связан и с великими реконструктивными процессами, происходящими в стране строящегося социализма.

Источник этот — глубокое сознание исключительного конструктивного значения переживаемой эпохи. Огромный размах социалистического строительства, небывалый трудовой и творческий подъем многомиллионных масс, разнообразие, новизна и техническое совершенство форм, в которых осуществляется стройка социализма, действительно превосходят всякий вымысел. Перед могучим напором фактов, ломающих самые, казалось бы, смелые расчеты, заставляющих на всем ходу пятилетки переключать огромные области строительства на высшие скорости, направлять достижения к лимитам гораздо более высоким, чем первоначально намеченные, тусклой и немощной кажется самая буйная и производительная фантазия поэта.

С другой стороны, открываемая диалектикой *связность* всех звеньев строительства, крепкая взаимная сопряженность всех его секторов, все прибывающий процент социалистической плановости и расчета неотразимо внушают мысль, что в великом реконструктивном процессе все его элементы должны быть взяты на учет, взвешены и расценены с точки зрения возможного — отрицательного или положительного — значения для социализма.

Но именно поэтому все отношения между классами и группами людей, все процессы, события и все вещи ощущаются и воспринимаются строителями социализма как вдвойне реальные, фактические, осязательные. Наша эпоха — подлинно материалистическая, и материализм становится для нас не только теорией, но также и способом восприятия и ощущения. В отличие от теорий типа Бергсона, утверждающих, что практическое отношение к миру мешает нам видеть вещи так, как они есть, мы — в свете социальной борьбы, которую мы ведем, в аспекте работы, которую мы производим,— необычайно интенсивно ощущаем реальность и «фактичность» нами совершаемого. Пыль и дым от нашей стройки не мешают нам видеть вещи и распознавать отношения в их подлинной сути. Скорее напротив: всякое препятствие, трудность, неожиданность, сопротивление, неудача обостряют нашу впечатлительность, проницательность, а, стало быть, и наше ощущение реальности. Сама «партийность», «тенденциозность», «страстность» нашей борьбы, нашей полемики, наших споров в значительной мере обусловлены необычайно острым сознанием реальной, фактической значимости всех наших социальных действий, а отсюда — и ответственности, которую мы за них несем.

Нельзя отрицать, что лефам в высокой степени свойственен пафос материалистического ощущения действительности. В отречении от соблазнов вымысла ими руководит крепкая привязанность к нашему великолепному настоящему, сознание величайшей серьезности и величайшей реальности нашей современной борьбы.

Взятый в этом разрезе поход лефов против вымысла каким-то образом выражает одну из важнейших и несомненно конструктивных тенденций эпохи. И если бы лозунг преданности фактам и отрицания вы-

мысла был в устах лефов только поэтической формулой, отмечающей степень их захвата стройкой новой жизни, то вся лефовская «эстетика» могла бы ощущаться как метафора, быть может без нужды гиперболическая, но все же насыщенная положительным социальным содержанием и теоретически невинная.

Действительное положение, однако, гораздо сложнее. Лефовская пропаганда далеко выходит из границ обостренного материалистического ощущения реальности. Формулы лефа претендуют на нечто гораздо большее, чем на поэтическую манифестацию преданности делу социализма. Формулы эти — отнюдь не метафора и не гипербола, даже не диалектическое заострение антитезиса.

Рационалистическая форма, в которую лефы неизменно облекают свои лозунги, пропагандистское упорство, с каким они противопоставляют свою точку зрения всем существующим концепциям эстетики, доказывают, что здесь дело сводится далеко не к одному лишь пафосу строительства и социальной борьбы. Пропаганда литературы факта должна рассматриваться не только как факт *психологии* лефов, но и как манифестация их *теоретической* мысли.

Здесь наша оценка этого движения уже не может определяться одним лишь учетом силы, с какой в нем отразился пафос реконструктивного строительства. Всякая теория есть бытие sui generis, имеет свой язык sui generis — язык теоретической *мысли*, который следует диалектически отличать от *психологических* фактов и импульсов, быть может частично лежащих в ее основе. Взятая в своем *эстетическом* смысле пропаганда лефов имеет свое определенное *теоретическое* лицо, опирается уже не только и не столько на психологические, сколько на *теоретические* и даже, в известном смысле, на философские основания.

Здесь, чувствую, не обойтись без оговорок и пояснений. Пропаганда литературы факта строится лефами вовсе не на аргументах *философского* порядка. Отрицание вымысла и апология факта выводятся непосредственно из практических — политических, социальных, хозяйственных задач нынешнего дня. Напрасно стали бы мы искать у лефов ясного представления о философских подпорках, на которых стоит их «литература факта». В лучшем случае лефы смутно сознают генетическую близость своих идей к теориям «разрушителей эстетики», процветавшим у нас в 60-х годах прошлого века. В трудные для них минуты современные гонители вымысла даже не прочь укрыться в тени мавзолеев великих просветителей XIX века: Писарева и Чернышевского. Но это признание своего исторического родства нигде не превращается у лефов в анализ *философских* корней обоих движений. Философия настолько чужда лефам [1]), что было бы даже странно требовать от них точных разъяснений по данному вопросу.

[1]) Справедливость требует прибавить, что равнодушие к философским логико-диалектическим проблемам искусства есть порок не одних только лефов. Поразви-

Однако как бы плохо и превратно ни сознавали лефы философскую основу своей теории, основа эта все-таки существует! Подобно Журдену, не подозревавшему, что он говорит прозой, лефы не догадываются даже, что все их выступление против вымысла во имя факта оформляет совершенно определенную, резко очерченную и хорошо нам известную тенденцию *философской* мысли. Анализу этой тенденции посвящается настоящая статья.

Нельзя сказать, чтобы задача наша была благодарна. Совсем не так уж легко из груды противоречивых «фактов» лефовской практики и теории извлечь присущий ей имманентный философский смысл, договаривая за лефов то, что так смутно сознают они сами. Но нет худа без добра. Именно анализ философской основы лефовской теории позволит нам проанализировать предпосылки их эстетики. Дело в том, что, хотя теория лефа ближайшим образом относится к искусству и к литературе, однако аргументы, которыми она оперирует, лежат целиком *вне искусства*, заимствуются в лучшем случае из своеобразного понимания культурных задач. В соответствии с этим критика лефовского учения, конечно, не в праве основываться на имманентных данных искусствоведения. Принципиально внеэстетическую теорию недопустимо критиковать с эстетической точки зрения. Нельзя доказывать С. Третьякову и О. Брику губительность их теории для искусства — по той простой причине, что судьба искусства ни в малейшей мере не есть для них решающий критерий. Чтобы оценить ту сторону лефовской теории, которая имеет непосредственное значение для искусства и литературы, необходимо предварительно понять общекультурные и общефилософские предпосылки лефовской критики.

II.

За вычетом субъективных источников, питающих лефовский пафос фактичности — раскрытого выше здорового и подлинно-революционного увлечения великими процессами социалистической стройки, — лефовская пропаганда факта сводится к *двум* моментам: во-первых, изучая

тельная беззаботность и равнодушие к философии едва ли в меньшей мере представляют характерную черту теорий наших формалистов. Последним это особенно непростительно. Беззаботность относительно философского обоснования эстетических и литературных тенденций в известных пределах извинительна для деятелей искусства, погруженных в конкретное. Но она не может быть вовсе терпима в области *теории*. Впрочем — как это случилось и с Лефом — пренебрежение к философии не спасает формалистов от философии. Парафразируя известные слова Энгельса, направленные против односторонних эмпириков-естествоведов, можно смело сказать: «Философия мстит формалистам за то, что они ее покинули, мстит в их собственной же области». Теоретические построения современного формализма несомненно восходят к эстетическим теориям нео-кантианского типа. И здесь не имеет никакого значения, сознают или не сознают сами формалисты указанную близость своего метода к тем или иным кантианским эстетикам.

современное состояние искусства, лефы во всех его областях открывают тенденцию к замене методов *художественного оформления* замысла методами точной, объективной *фиксации реальных фактов*; во-вторых, эту констатируемую ими в искусстве тенденцию лефы превращают в *норму*, в формальный принцип или критерий оценки художественной работы, рассматривая фиксацию факта как единственно передовую форму деятельности, возможную для современного революционного мастера. «Благодаря целому ряду причин, — писал О. Брик, — зрелищный интерес начинает постепенно сближаться с интересом увидеть реальные вещи» [1]). У современного культурного потребителя — утверждает О. Брик — переменилась установка. Его не столько интересует *художественность* произведения, сколько его *доброкачественность*. А доброкачественность эта «определяется степенью верности передачи реального материала» [2]). «Наша эпоха, — говорит П. Незнамов, — настолько перегружена реальнейшими вещами, что разглядеть эти вещи мы обязаны» [3]). Писать о необыкновенном, — так думают лефы, — нетрудно. «Необыкновенное сейчас всякий напишет. Беллетристика, например, только необыкновенным и питается. А вот увидеть и рассмотреть *обыкновенное*, то что около нас и мимо чего мы равнодушно проходим, — это очень трудно» [4]) (курсив автора. — *В. А.*).

Из тенденции современного искусства к воспроизведению факта, из интереса к реальным вещам и событиям лефы выводят *норму*, которой обязан руководиться передовой мастер современной эпохи. Норма эта — в предельно точном изображении или, точнее, *фиксации факта*. Лефы настойчиво подчеркивают, что современный культурный потребитель не просто любит показ фактов, но настойчиво требует *абсолютно точной их передачи* — без какого бы то ни было изменения или деформации их голой, первозданной сути. «Нам не нужны, — заявляет С. Третьяков, — сказки и басни, нам нужна жизнь, поданная как она есть» [5]) «Люди, — утверждает О. Брик, — требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде» [6]). «Люди предпочитают, — читаем мы в той же статье, — слабо связанные реальные факты во всей их реальности, чем иметь дело с хорошо сложенным сюжетным построением» [7]). А. П. Незнамов, предчувствуя, повидимому, что лефам придется рано или поздно иметь дело с философией, замечает, что «даже философы ищут в газете прежде всего сведения» [8]).

[1]) О. Брик, «Фиксация факта» («Новый Леф», 1927, № XI—XII, стр. 46).
[2]) Там же, стр. 49.
[3]) П. Незнамов, «Деревня красивого оперения» («Новый Леф», 1928, № VIII, стр. 8).
[4]) П. Незнамов, «На новоселье» («Новый Леф», 1928, № X, стр. 40).
[5]) С. Третьяков, «Чем живо кино» («Новый Леф», 1928, № V, стр. 28).
[6]) О. Брик, «Фиксация факта» («Новый Леф», 1927, № XI—XII, стр. 48).
[7]) Там же, стр. 50.
[8]) П. Незнамов, «Мимо газеты» («Новый Леф», 1928, № V, стр. 30).

Из положительной нормы — адекватной фиксации факта — лефы выводят норму негативную — отрицание *художественного* выражения факта и, в первую очередь, отрицание *вымысла* как специфической категории художественной работы. «Если нужен факт, — читаем в одной из передовиц «Нового Лефа», — старое искусство не годится, оно факт искажает ...» [1]). «В литературе Леф противопоставляет беллетристике, претендующей на «отображательство», репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного художества и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала» [2]). В области Изо «станковой картине, считающей, что она выполняет функцию «отображения действительности», Леф противопоставляет фото — более точное, быстрое, объективное средство фиксации факта» [3]). «Леф, — писал С. Третьяков, — за выработку методов точной фиксации фактов. *Невыдуманную* литературу факта Леф ставит выше *выдуманной беллетристики*, отмечая рост спроса на мемуар и очерк в активных слоях читателей» [4]) (курсив мой. — *В. А.)*.

Первый и основной недостаток всех этих лефовских утверждений состоит в отсутствии сколько-нибудь ясного определения центрального понятия всей теории, понятия *факта*. Что есть «факт»? — Вопрос этот и в голову не приходит лефам. Без тени какого бы то ни было диалектического подхода к проблеме лефы полагают, что задача адекватной фиксации факта сама по себе не представляет никаких принципиальных трудностей, вполне осуществима и требует от мастера лишь воспитания «воли видеть», «наускивать» себя, тренировать память, приучаться к мертвой репортерской хватке, к хладнокровию следователя» [5]).

Но именно «факт» есть огромная философская диалектическая проблема. И прежде всего «факт» есть не столько видимая и осязаемая «вещь», сколько невидимое и неосязаемое, диалектическим исследованием улавливаемое и раскрываемое «отношение». Капитализм — факт; социализм, строящийся в стране советов, тоже факт, но ни то, ни другое не лежат перед нами, как папиросные коробки на лотке: оба суть прежде всего и главнее всего — определенные, каждый миг меняющиеся *отношения* между людьми в динамике их развития и их классовой борьбы. Первая ошибка лефов, неоднократно уже отмечавшаяся в нашей критике, состоит в наивном и непроизвольном смешении или отождествлении «фактов» с «вещами». Для лефов «факты» суть прежде всего — «вещи», конкретные, телесные, материальные вещи, среди которых мы живем и движемся, которые мы производим и употребляем. «Материализм»

---

[1]) «Новый Леф», 1927, № XI—XII, стр. 1.

[2]) Там же.

[3]) Там же.

[4]) С. Третьяков, «С новым годом! С «Новым Лефом» («Новый Леф», 1928, № 1, стр. 2).

[5]) П. Незнамов, «На новоселье» («Новый Леф», 1928, кн. X, стр. 40).

лефов — чрезвычайно примитивен. Он очень похож на «материализм» посетительницы огромного кооператива, которая, перебирая множество товаров на прилавке, испытывает добротность вещества, из которого они сделаны.

Впрочем, наше сравнение не есть даже метафора. Три четверти века назад Маркс превосходно описал и объяснил тот уклад мышления, из которого рождается «материализм», подобный лефовскому. Маркс дал подлинно материалистическое и подлинно диалектическое разоблачение иллюзии, в какую неизбежно впадают люди, ограниченные непосредственными впечатлениями от явлений товарно-капиталистического общества. Иллюзия эта состоит в том, что в условиях беспрерывного обмена товарами на рынке люди непосредственно воспринимаемую вещную, материальную оболочку или технологическую форму товара ошибочно принимают за его подлинную предметную сущность, не подозревая даже, что эта предметная сущность есть целиком — отношение, предметное отношение между реальными людьми, между двумя основными, антагонистически противостоящими друг другу классами товарно-капиталистического общества. Маркс нашел и прекрасное имя для этой иллюзии, назвав ее метким термином *товарного фетишизма*.

Насколько трудно освободиться от иллюзии фетишизма, можно судить по примеру лефов. Мысль лефов неспособна итти от «вещей» к раскрытию предметных социальных связей и отношений, кристаллизацией которых «вещи» являются. Теория лефов в целом остается в плоскости непосредственного, только лишь чувственного, не опосредствованного теоретической мыслью и потому антидиалектического ребяческого восхищения «материальностью» или «вещностью» нашего мира.

Диалектический материализм тоже знает и любит радость чувственного прикосновения к вещам, особенно если они построены, сработаны, добыты трудовой энергией рабочего человечества. Но диалектический материализм знает и иное. Для него мир не есть всего лишь прейскурант или огромная кладовая «вещей». Самые «вещи» не суть для него только изолированные и дискретные, абстрактные «предметы», агрегаты материалов, технологически обработанных человеком. В «вещах» диалектический материализм различает и технологическую их форму и подлинную, *всей материей социального бытия опосредованную* суть их явления. Для диалектического материализма обе эти стороны вещей равно необходимы, равно укоренены в материальном бытии и связаны в нем сложнейшим перекрытием диалектического — в диалектической же мысли раскрываемого отношения.

Впрочем, отсутствие диалектического понимания проблемы «вещи» не есть еще последняя беда лефов. Было бы даже явной несправедливостью сводить весь материализм лефов к одним лишь грубым формам фетишистской идеологии. Наряду с многочисленными формулировками, выдающими несомненную порабощенность лефов фетишистским

лже-материализмом, есть у лефов ряд и таких формул, которые в явном, правда, противоречии с первыми демонстрируют присущее лефам, острое и правильное, подлинно-революционное сознание основополагающего значения классовой борьбы, главной оси вращения всех наших социальных, технических, хозяйственных и культурных задач.

Однако даже в тех случаях, когда есть основание думать, что под изображением «фактов» лефы правильно разумеют не только фотографирование «вещей», которыми «перегружена наша эпоха»: фабрик, паровозов, тракторов и пр., но также и «фиксацию» *социальных процессов и социальных отношений*, лефы целиком остаются во власти другой ошибки. Состоит эта ошибка в наивном предположении, будто возможна адекватная «фиксация» факта, события, процесса так, как они есть, в их непосредственной голой сути. Приведенные мною многочисленные цитаты из статей С. Третьякова, П. Незнамова и др. не оставляют никакого сомнения в том, что под «фиксацией факта» лефы понимают буквально и точно воспроизведение предмета, явления или события во всей его непосредственной реальности. Это — третьяковская «жизнь как она есть», бриковская подача материала в его «первоначальном виде» и т. д.

Отсюда же, из этого своеобразного «наивного реализма» лефовской «гносеологии» — характерное для лефов отрицание *вымысла*, как художественной категории, отсюда — и не менее характерные напряженные поиски новых технических методов и средств такой фиксации: ставка на фото и кино в изобразительных искусствах, ставка на телеологический техницизм речи — в искусствах, пользующихся словом, как театр и литература.

Но прежде чем искать этих «новых приемов фиксации факта», полезно спросить: осуществима ли сама задача? Существуют ли в действительности технические средства, способные воспроизвести «факт как таковой»? И что такое этот «факт как таковой», «жизнь как она есть» и прочее?

Не требуется большой искушенности в философии, чтобы понять, насколько неправильно, превратно ставится лефами сама задача. С тех пор, как потеряла всякий кредит *магия*, мнимое искусство вызывать по заклинанию или по особому обряду всяческие «явления» и «вещи», человечество знает только один способ действительного воспроизведения факта. Способ этот — *физический и химический эксперимент*, а также тесно с ними связанный, частью ими обусловленный, частью их собою обусловливающий эксперимент технологический или промышленный. Единственно подлинный вид воспроизведения вещей есть их искусственная фабрикация — на заводе, в лаборатории механика, химика, физиолога. Когда химик посредством синтеза по методу Велера добывает известный продукт выделения человеческого организма, он воспроизводит факт в том составе, в каком он известен в природе.

Но вне естественно-научного и промышленного эксперимента невозможно никакое другое адекватное воспроизведение или фиксирование фактов в их наличной данности. Всякое иное воспроизведение факта, как бы мы ни стремились к уловлению его адекватного состава, в каких бы широких размерах мы ни пользовались при этом всеми возможными техническими установками, — вроде фото, кино, радио, — всегда останется неадекватным, т. е. недостигающим до полной реальности воспроизведением только лишь известных сторон оригинала, абстракцией от целого ряда тех или иных его свойств. Никакая «воля видеть», никакая «мертвая хватка репортера», никакой цейссовский объектив, строго говоря, не в состоянии воспроизвести факт в его материальной конкретности, в его предметной полноте, в многообразии его наличных свойств, в его отношении ко всем другим фактам, с которыми он связан и которыми он опосредствован.

Когда лефы заявляют, что современный культурный потребитель требует подачи реальных фактов, что задача современного мастера — учиться находить и видеть в окружающем «обыкновенное», нам слышатся в этих заявлениях и лозунгах старые-престарые, давно нам знакомые голоса. Постулат верности натуре, лозунг адекватного воспроизведения предмета так же стар, как и вся практика и теория искусства. В новое время, начиная с Буало, постулат этот не сходил со страниц эстетических трактатов самых различных школ. А в XIX веке Теофиль Готье, идеалист и романтик с головы до ног, высказывал по сути лефовские положения. Подобно лефам, Готье требовал от художника прежде всего — уменья видеть. С горестью отмечая, что огромное большинство людей неспособно видеть вещи так, как они есть, Теофиль Готье в этой неспособности видеть полагал причину всякой художественной ограниченности, источник художественных неудач. «Многие люди, — уверял он, — не видят». «Из двадцати пяти лиц, которые входят сюда, нет и трех, которые были бы способны различить цвет бумаги. Смотрите, вот X..., он не увидит, какой это — круглый или квадратный стол». Но для искусства,— так полагает Готье, — именно это — самое главное. «Все мое значение, — уверял Готье, — в том, что я человек, для которого видимый мир существует». Но уже Гюйо, другой идеалистический эстетик, возражал Теофилю Готье, говоря, что «видимый мир» также существует и для оценщика из мебельного магазина: «И обои, и круглый или квадратный стол» [1]). «Самое главное, — возражал Гюйо, — это личная точка зрения, угол, под которым представляется нам видимый мир» [2]). «Быть художником, — разъяснял Гюйо, — значит видеть в известной *перспективе* и следовательно обладать центром внутренней и оригинальной перспективы...» [3]) (курсив автора. — *В. А.*).

[1]) М. Гюйо, «Искусство с социологической точки зрения», СПБ 1900, стр. 115.
[2]) Там же.
[3]) Там же.

Возражения Гюйо бесспорно заключают в себе долю истины. Один и тот же предмет, одно и то же событие является одновременно «фактом» для бесчисленного множества возможных способов освоения и отношения. Та действительность, с которой мы имеем дело, всегда опосредована практикой в широком смысле этого слова. Наше отношение к действительности, даже тогда, когда мы ее «интуируем», «созерцаем», все же есть отношение в конечном счете *практическое*. Созерцательный квиетизм мистика несомненно есть один из видов *практического* отношения к действительности, как бы чудовищна и извращена ни была эта «практика» в сравнении с практикой рабочего, техника или политика. Но всякое практическое отношение есть отношение определенное, требующее известной, определенной, точно фиксированной точки зрения и, наоборот, исключающее целый ряд других точек зрения, вообще говоря, возможных, но при данной установке излишних или даже недопустимых. Поэтому лефовский лозунг «фиксации факта» или вовсе лишен всякого смысла или, в лучшем случае, основан на громадном недоразумении. В условиях человеческой практики «фиксировать факт» вовсе не значит «подать этот факт так, как он есть». Будучи конкретным практическим действием, всякая «фиксация факта» предполагает не только голую наличность совершающегося, голую данность [1]), но также и известную перспективу, масштаб, точку зрения для отбора фиксируемого и для отграничения его от всех смежных вещей и процессов, с которыми фиксируемое диалектически связано. При этом дело нельзя представлять себе эклектически, т. е. в таком виде, будто, «с одной стороны», существует непосредственная данность опыта, а «с другой стороны» — практическая установка, практическая точка зрения, определяющая формы освоения голой наличности факта. Где речь идет о практике — а искусство, в том числе и лефовское, есть один из видов практики, — там, во *всякое* время, со *всех* сторон, со *всех* точек зрения «факт» есть результат сложной системы опосредования предметной действительности [2]).

---

[1]) Сама «этимология» слова «факт» опровергает наивный натурализм лефовской теории. «Факт» — factum, т. е. то, что сделано, стало быть — опосредовано практикой, следовательно подано не так, как оно есть, а в одном из определенных аспектов нашей практики.

[2]) Сказанным, разумеется, ни в малейшей мере не отрицается и не умаляется объективная ценность, например, научного знания. Можно с большой степенью точности исследовать, какое затмение солнца имело место, скажем, в 2500 г. до нашей эры: где, в каких пунктах земного шара, в какое время, с какой продолжительностью оно могло быть видимо. При этом совершенно ясно, что само по себе это космическое событие — скольжение тени, отбрасываемой луной по поверхности земли, есть абсолютно объективный факт, не зависящий сам по себе не только от совершенства нашей науки, но и от самого существования нас и нашего сознания. Если бы земля за 2500 лет до нашей эры была необитаема, если бы никто не мог видеть этого затмения,— тень от луны все равно пробежала бы в определенное время по земной поверхности. И тем не менее, *как факт нашего познания*, вычисление астронома, разумеется, есть результат опосредования всей практикой нашего опыта и

Скажем сильнее. Адекватное воспроизведение факта невозможно не только в области искусства. Такое воспроизведение неосуществимо даже в науке. Вне индустриального и научного эксперимента воспроизведение факта никогда не приводит к воплощению его реальной сути. Как бы объективно, точно, достоверно и конкретно ни было *научное понятие* о каком-либо «факте», — это понятие, именно потому что оно есть *понятие*, остается все же не вполне адекватным своему предмету. В нем отражается не все конкретное многообразие предмета, но лишь известная «часть» или «сфера» этого многообразия. Для *химика* вода — H_2O, и это понятие — объективно правильное, точное, — все же не вполне адекватно, т. е. не исчерпывает *всего* содержания объекта. В этом понятии фиксируются только те стороны предмета, которые являются объектом *химического* анализа. Другие не менее объективные и важные стороны и качества этого предмета, например физические, химиком игнорируются. Наоборот, для *физика* вода — жидкость, которая при 0° замерзает, при 4° имеет наибольшую плотность, при 100° кипит (если давление нормально) и пр. В этом понятии столь же объективном и точном, как и первое, опущены *химические* свойства, для физика не существенные. Каждое из этих двух понятий, будучи объективно истинным отражением *некоторых* сторон и *некоторых* связей своего объекта, с ним целиком, однако, не совпадает. Диалектический метод преодолевает эту неадекватность познания посредством диалектического синтезирования различных научных аспектов одного и того же объекта. В этом диалектическом переходе от одного аспекта к другому понятие непрерывно обогащается, снимает абстрактную дискретность своих определений, становится все более конкретным. Так наряду с сепаратно развивающейся физикой и химией возникает в последние десятилетия физическая химия, которая в свои понятия вводит не только физические, но и химические определения объекта, не только механически их сопоставляет, но перерабатывает в высшее и более конкретное единство. Однако как бы ни уменьшалась в диалектике научного развития разница между «предметом» и конкретным понятием этого предмета, разница эта никогда не может стать равной нулю. «Суверенный» характер науки осуществляется в бесконечной последовательности «несуверенных» или лишь частично суверенных актов познания.

Таким образом даже в научном познании — поскольку речь идет не об *эксперименте*, но о понятии, не о всем бесконечном процессе познания, а об отдельном его акте — адекватное воспроизведение факта есть задача, силами одного познавательного акта неосуществимая. Тем более это справедливо относительно *искусства*. Курьез лефовского положения

науки. «Факты» существуют объективно, сами по себе, независимо от нашего опыта и познания. Напротив, поскольку факты эти соотнесены с нашей практикой (как это имеет место в искусстве), они уже не непосредственны. Они сами — часть и результат нашей практики.

в том, что лефовская «гносеологическая» критика искусства бьет по их собственной теории. Лефы делают ошибку, которая на языке логики называется: qui nimium probat nihil probat, т. е. кто доказывает слишком много, тот ничего не доказывает. Разоблачив гносеологическое несовершенство «художественного» искусства, лефы торжествовали легкую победу над станковизмом, не замечая того, что «логика» их аргументов бьет не только по станковизму, но вместе с ним и по собственной продукции Лефа и — более того — бьет по всей науке в целом!

III.

Впрочем, абсурдность наивно-натуралистического понимания «фиксации факта» смутно почувствовали сами лефы. «Гносеологическая» критика искусства, которую они так рьяно развивали, сама принуждала их к критическому пересмотру теории адекватного воспроизведения факта. «Расправиться» с искусством не представляло никакой трудности. «Художник, — разъяснял Брик, — не может уловить изменения предмета во времени и в пространстве. Для того чтобы нарисовать свою картину, он должен выключить время и пространство, должен построить предмет не в реальном времени и пространстве, а в условных графических и живописных соотношениях» [1]). Однако чем убедительнее звучали эти аргументы, тем яснее становилось, что разрушительное действие их вовсе не ограничивается областью одного только ненавистного лефам искусства. Логика требовала признать, что кино и фото находятся, принципиально говоря, не в лучшем положении. Правда, О. Брик пытался кое-как прикрыть неизбежное здесь отступление. Он отмечал, как «коренное отличие» фото от станковой картины, способность фотографии «схватить явление в его непрерывности» [2]). «Фотограф, — писал О. Брик, — может пользоваться той реальной натурой, которая существует вне, до и после фотографической съемки» [3]). В этой мысли неправомерно спутаны представление об объективной реальности модели (реальности, которая не в меньшей мере доступна любому «презренному» зарисовщику натуралистического толка) со смутной мыслью о кинематографическом методе воспроизведения *длительности*, течения событий во времени. Но как бы там ни было, задерживаться надолго на этой промежуточной и шаткой позиции О. Брик не мог. Дальнейший шаг лефов состоял в признании, что фото и кино так же, как и художественное искусство, неспособны фиксировать факт во всей его реальности. На совещании о кино О. Брик — в противоречии со всем, что раньше писал он сам и другие лефы — должен был признать, что в вопросе о возможности точной фиксации факта лефы заняли ошибочную позицию. «Мне

[1]) О. Брик, «От картины к фото» («Новый Леф», 1928, № III, стр. 31).
[2]) Там же.
[3]) Там же.

кажется, — говорил О. Брик на этом совещании, — что мы все-таки допускаем целый ряд очень грубых ошибок. Прежде всего, начиная с пресловутого искажения материала» [1]). Основная ошибка лефов состоит, по Брику, в том, что они допустили для кино способность *условными* знаками передавать *факты*. Но «кинематографический материал, — разъясняет О. Брик, — по одному тому, что он двухмерный, уже искажает» [2]). Более того. По Брику, все технические способы фиксации факта не достигают точной его передачи: «Все одинаково искажает» [3]). Поэтому О. Брик даже предлагает отказаться от обсуждения, что больше и что меньше «искажает». Центр проблемы должен быть перенесен из вопроса *об адекватности* воспроизведения факта в вопрос о *целесообразности* выбора той или иной модели для воспроизведения. «Утверждать, — говорил О. Брик на том же совещании, — что мы, лефовцы, стоим только за то, чтобы снимать правду, неверно... Вопрос идет о том, что мы считаем целесообразным дать...» [4]). Сходные мысли мы находим и в статье Т. Грица. Не отрекаясь от старого лефовского принципа — такой подачи материала, «которая бы менее всего его искажала», Т. Гриц разъясняет, однако, что метод лефов «не равен простому стенографированию» [5]). В случае стенографирования, — указывает Т. Гриц, — «факты выстригаются под гребенку, исчезает их разнозначимость, противопоставленность, притупляется их функциональное острие» [6]). «Поэтому,— разъяснял Т. Гриц, — новые фактограммы... должны строиться особыми методами селекции и монтажа материала, методами, которые вырабатываются не в беллетристике, а в журналах, газетах, в дневниках путешественников, в трудах по этнографии и социологии» [7]).

Нетрудно сообразить, что эти поправки, предложенные О. Бриком и Т. Грицом, на деле равносильны полному отказу от основных принципов лефовской теории факта и лефовской критики вымысла. Если даже лефовское, фактами вдохновляемое, на факты устремленное мастерство не в состоянии — как справедливо признали О. Брик и его товарищи — подавать факты, как они есть, то вся борьба лефов против искусства, и в частности против вымысла, лишается всякого теоретического смысла и всякого оправдания.

К чему, в самом деле, сводятся поправки О. Брика? Основной их смысл в том, что *наивный натурализм* фактографии вытесняется в них принципом *целесообразной конструкции* художественной вещи в расчете

[1]) Стенограмма совещания «Леф и кино» («Новый Леф», 1928, № XI—XII, стр. 63).

[2]) Там же.

[3]) Там же.

[4]) Там же.

[5]) Т. Гриц, «Доброкачественная продукция» («Новый Леф», 1928, № X, стр. 47).

[6]) Там же.

[7]) Там же.

на характер ее возможного идеологического эффекта. Если раньше лефы полагали, будто последней задачей «искусства» должна быть точная, технически осуществленная фиксация или передача, воспроизведение факта, то теперь они думают, что этой задачей является такой принцип формования или конструкции вещи, при котором смонтированный материал даст однозначный и притом полезный — с точки зрения конкретных современных задач социалистического строительства — идеологический результат. Есть, впрочем, и соединительный мост между этими двумя — натуралистическим и телеологическим — пониманиями задач искусства. Как и раньше лефы подчеркивают, что в современных условиях работы только тот «монтаж» может оказаться действительно эффективным и целесообразным, в котором все его элементы суть не *выдумка* художника, а *документы* и *факты* самой действительности. Иными словами, отказавшись от точной фиксации факта как от неосуществимой целевой задачи технического воспроизведения, лефы в установке на «факт» видят, если *не конечную цель* и не *результат*, то, по крайней мере, *начальную исходную* точку, сырьевую базу для «селекции» или «монтажа» материала. Категория вымысла попрежнему изгоняется лефами за пределы искусства.

Легко, однако, показать, что никогда изгнание вымысла не было для лефов столь трудно осуществимым, как именно теперь, в свете нынешнего телеологизма лефовской «эстетики». Если последним критерием для оценки произведения искусства провозглашается целесообразность, соответствие между идеологическим заданием мастера и методами монтажа или селекции материала, то вопрос о природе самого материала приобретает совершенно второстепенное, побочное значение. Если вся задача мастера в том, чтобы посредством сделанной вещи однозначным образом детерминировать поведение, волю и идеологию потребителя, то успешное достижение этой цели будет единственным критерием для оценки всей работы, независимо от того, что и каким образом он «смонтировал». Если целью оправдываются средства, то достижением цели оправдываются и примененные в каждом конкретном случае *методы* селекции и *качество* отбираемых материалов. Будут ли эти элементы голыми «фактами» или самой фантастической «выдумкой», — вопрос этот здесь не имеет принципиального значения. Из принципиальной плоскости вопрос этот переходит в «фактическую» проблему большего или меньшего соответствия между данным конкретным идеологическим заданием вещи и теми материалами, средствами и приемами, которые использованы для ее разрешения. Пока лефы считали, что последней целью искусства должна быть подача факта как он есть, — их возражения против вымысла были по крайней мере понятны. Это были *последовательные* выводы из скверной, вульгарной, давно устарелой, по сути ложной — натуралистической — но все же *принципиальной* точки зрения.

Когда же лефы отказались от «гносеологии» натурализма и конечным критерием оценки объявили соответствие вещи конкретным задачам сегодняшней борьбы и сегодняшней стройки, — вся их борьба против вымысла утратила какой бы то ни было смысл. Нельзя же всерьез принимать «наблюдения» О. Брика, уверяющего, будто чтение художественной беллетристики «разлагает» общественную активность читателя. Аргумент Брика, как и предыдущие, ничего не доказывает, ибо доказывает слишком много. Пока человек читает, он, понятно, «созерцает», а не «действует». Но *род* чтения тут не играет главной роли. Замечание Брика с неменьшим правом может быть обращено и против *науки*. Чтение «Капитала» Маркса потребует от читателя не меньше «созерцательного» размышления, чем чтение самой длинной эпопеи или романа. Однако «Капитал» — не гаситель, но могучий возбудитель активности и борьбы рабочего класса. Стимулом борьбы и действия «Капитал» становится не в силу своей *формы*, представляющей весьма сложный синтез трактатов философского, исторического, экономического характера, но вследствие того, что идеи, положенные в его основу, несмотря на крайне абстрактную и затрудненную форму научного изложения, являются идеологическим оформлением всех тенденций революционного движения современного пролетариата.

С другой стороны, форма беллетристического произведения —поэмы, романа, рассказа — сама по себе как *форма* не может определять характер возможного воздействия на поведение читателя и на его активность. Здесь решающую роль играют *смысловая* установка вещи, *качество* и *доминирующая тенденция* тех мыслей, идей, симпатий и антипатий которыми заряжено произведение. «Учение» лефов о том, будто искусство, работающее на вымысле, разлагает общественную активность читателя, ничем не обосновано. Это голословное и ошибочное учение есть только оборотная сторона лефовского *формализма*. Оно основано на молчаливой предпосылке самодовлеющего существования *формы*, которую лефы наделяют не только имманентной автономией, но кроме того приписывают ей чудодейственную гипнотическую силу.

Допустим, однако, что лефы правы. Согласимся с ними, будто наиболее подходящим материалом для революционно-направленной «селекции» или «монтажа» должны быть только «факты», т. е. такие данные, в которых нет «выдумки». Нетрудно показать, что даже при этих— ненужных и ничем не вынужденных — уступках борьба лефов против вымысла все же не может быть оправдана.

Вся эта борьба основана на смешении, на подмене понятий. Лефы необычайно сужают понятие вымысла. Под вымыслом они разумеют только то, что обычно зовут «химерами» — произвольные образы фантазии, представление несуществующих или, во всяком случае, необыкновенных вещей, нечто вроде образов, заполняющих сознание курильщиков гашиша или опия.

Даже оставляя в стороне вопрос о допустимости «химер» в качестве ингредиента или материала художественного произведения[1]), заметим, что категория вымысла нисколько не исчерпывается «химерами». Более того «химеры» не составляют даже основной, главной массы в той сумме явлений мысли, которую мы зовем *вымыслом*.

Как это ни странно может показаться, но, приступая к критике вымысла, лефы даже не дали себе труда точно определить объект самого спора. Выше мы видели, как, пропагандируя *факт*, они не заметили огромной проблемы, которая таится в понятии «факта». Подобным же образом, отрицая *вымысел*, лефы не потрудились выяснить, что такое вымысел, каковы его различные формы, какова функция, которую он выполняет в искусстве и вообще в интеллектуальном опыте человека.

А между тем роль эта немаловажная. За вычетом «химер» и «фантазм» вымысел есть одна из важнейших форм или категорий человеческой мысли: притом не только художественной, но и научной. Здесь прежде всего следует устранить одно из навязчивых представлений лефовской «психологии»: такого вымысла, который представлял бы абсолютный продукт «творческой фантазии», нет и вообще быть не может. Самый отчаянный фантаст и визионер не «творит» свои образы, но слагает их, комбинирует, синтезирует из реальных данных и реальных элементов опыта. Поэтому в самом безумном и нелепом представлении всегда можно найти какой-то, пусть ничтожный, но все же реальный эквивалент. В фантастической иерархии небесных сил, в которую верило феодальное общество, научный анализ открывает отражение земной иерархии — феодальных чинов, сеньеров и вассалов. Иными словами, мир небесных сил и воинств был извращенной идеологической формой, в которой люди эпохи феодализма представляли себе материальную суть своих производственных отношений.

Но роль вымысла вовсе этим не исчерпывается. Различные формы и продукты вымысла служат не только для одного извращения или искажения действительной сути земных отношений. В целом ряде своих форм вымысел выступает и в положительной функции, как одно из важнейших орудий познающей мысли.

Дело в том, что задача познания состоит не только в умножении наших впечатлений и восприятий. Цель познания - уразумение истины предмета, установление связей, отношений и закономерностей. Задача эта требует огромной комбинированной работы эксперимента и опосредствующего мышления. *Законы, управляющие движением и жизнью природы и общества, не просто вписаны в наши непосредственные ощущения.* Законы эти — целый мир, подлежащий еще открытию и узнаванию.

[1]) Я, например, нахожу, что «социализм», изображенный Маяковским—Мейерхольдом в «Клопе», очень похож на «химеру». Однако эта «химеричность», сама по себе взятая, конечно, еще не есть основание для отрицательной оценки «Клопа» как современного революционного драматического произведения.

К этому процессу открытия и относится деятельность вымысла. Так как законы природы и общества не прямо усматриваются нами в «вещах», но требуют огромной работы наблюдения, эксперимента, теоретического мышления, то всякое установление этих законов проходит несколько стадий. *Одна из важнейших таких стадий состоит в пробе или испытании различных возможностей объяснения, которые представляются или воображаются мышлением.* Вот тут-то и выступает на сцену *вымысел.* Недоступную непосредственному наблюдению, укрывающуюся в темной сути вещей истину их закономерных связей наша мысль пытается уловить всяческими средствами, в том числе и силками вымысла. Опираясь на опыт, на предыдущее знание, наша мысль все же должна *вообразить, придумать,* какие решения задачи здесь вообще возможны с тем, чтобы, испытав и проверив на деле каждую из представившихся возможностей, решить вопрос в пользу той, которая оправдает себя во всесторонней практике познания. Наука, по слову Ньютона, не вымышляет гипотез, но там, где в самом развитии науки выдвигаются известные задачи, которые не могут быть разрешены путем простой апелляции к непосредственному восприятию, гипотезы необходимо возникают. В их появлении и возникновении вымыслу принадлежит почетная роль. Без наличия могучего воображения, которое подсказывает целый ряд неиспытанных, неизвестных, *вымышленных,* но, вообще говоря, возможных вариантов, не могла бы двигаться вперед никакая, в том числе самая точная, наука. Припомним всем известный факт. Законы движения планет вокруг солнца были открыты Кеплером после того, как им был испытан целый ряд возможных вариантов относительно формы планетных орбит. Отказавшись от античного аристотелевского убеждения, будто планеты должны непременно двигаться *по кругам,* Кеплер последовательно вымышлял и предполагал несколько других форм орбиты, пока, наконец, ему не пришло в голову испытать форму эллипса, в одном из фокусов которого находится солнце. Наблюдение над Марсом подтвердило правильность гипотезы. Так был открыт первый закон Кеплера. Совершенно очевидно, что одним из важных звеньев этого открытия был ряд актов *придумывания* возможной формы орбиты. Но эта работа прямо опирается на вымысел, на выдумку, на воображение.

Итак, охаянная лефами категория вымысла, оказывается, есть одна из важнейших форм деятельности мысли. *Диалектическая функция этой формы состоит в том, что вымыслом беспрерывно конструируются различные варианты мыслимых или возможных отношений бытия.* Иначе говоря, вымысел — не просто фантаст, но прежде всего — *изобретатель, разведчик* и *добытчик* на путях познания. Вымысел непрерывно изобретает всевозможные *пробы* решения различных познавательных задач. Пробы эти частью вовсе не пригодятся, не будут даже брошены в диалектический котел науки, частью же будут подвергнуты испытанию в горниле строгого эксперимента и точной теоретической мысли. Поэтому

работа и цветение вымысла — одно из неотъемлемых, неустранимых условий всей жизни познающей мысли. По той же причине расточительность вымысла — не разгул растратчика, но скорее одно из проявлений производительной силы интеллекта. Как в природе растение вынуждено разбрасывать десятки тысяч семян, а рыба — метать десятки и сотни тысяч икринок, чтобы в конечном счете могли вырасти несколько новых деревьев и рыб той же самой породы, так и вымысел должен «играть», создавая тысячи, быть может, в большинстве нелепых и фантастических, вариантов мыслимого или возможного бытия, чтобы в результате этой «игры» могли бы быть разрешены одна или две задачи теоретической мысли. Оттого вымысел — неизменный спутник теории и науки, начиная с самых ранних и самых фантастических форм «мифологизма» и кончая абстрактнейшими, сложнейшими и точнейшими формами современных физических и химических гипотез. Вымысел работает при конструировании *гипотезы*, при построении *теории*, при изображении новых *экспериментальных установок*, при наметке *научных фикций* всякого рода. Основная ошибка *логических теорий фикционализма* типа Файхингера — не в утверждении логической ценности фикции, а в том, что, правильно подчеркивая громадную роль фикций в жизни науки, теории эти остаются в границах *метафизического релятивизма*. Иными словами, ошибка этих теорий — в их неспособности понять, каким образом возможен *диалектический* переход *фикции* в *объективное*, достоверное и, стало быть, уже *не только фиктивное* научное знание.

IV.

По той же причине вымысел — неустранимая и плодотворная категория *образного*, *художественного* мышления. Нельзя не отметить, что сама постановка лефовского вопроса о вымысле в искусстве совершенно ненаучна. По отношению к вымыслу лефы знают только один телеологический вопрос: *для чего*? совершенно игнорируя важнейший здесь вопрос — *почему?* Категория вымысла и ее роль в искусстве, в литературе должны быть поняты прежде всего в *каузальном* аспекте. Прежде чем спрашивать, *для чего* нужен нам вымысел, надо понять, *откуда* он берется, *отчего* он возникает, *какова его реальная, объективная функция* в жизни искусства и литературы. Оставляя в стороне весь сложный комплекс возникающих здесь вопросов, отметим лишь *специфические* черты категории вымысла в *искусстве* и в частности *в литературе*.

Категория вымысла — в сфере художественной деятельности — служит прежде всего мышлению, интеллекту. В бесконечной, неисчерпаемой градации, в диалектической смене или игре форм художественной фикции поэт, беллетрист пытаются «обмыслить» происходящее вокруг него. Только в этой форме объективирует художник свое отношение к действительности («мыслит образами», по формуле Гегеля — Белин-

ского — Плеханова). При этом сама «неадекватность» художественной фикции по отношению к действительности может — при известных условиях — приобретать остроту и значение подлинно диалектического «познания». Возьмем для примера *метафору*. Метафора — одна из наиболее важных, распространенных и всеобщих форм художественной фикции. Метафора есть род *фикции*, ибо в каждой хорошо построенной метафоре мы непременно найдем «различие», «неадекватность», «несходство» между соотносимыми, сопоставляемыми в метафоре явлениями или сферами бытия. Падение «фонтана» в стихотворении Тютчева не просто тождественно порыву и падению познающей мысли («О смертной мысли водомет...»): мысль — не фонтан, а фонтан — не мысль. Более того. Чтобы метафора интенсивно работала, прямо-таки необходимо *отчетливое*, резкое сознание этой неадекватности. Чем дальше в действительности отстоят друг от друга сопоставляемые и приравниваемые области бытия, тем сильнее эффект метафоры.

С другой стороны, чтобы метафора имела смысл, необходимо, чтобы ощущалось не только *различие*, но и *сходство* между сближаемыми в ней компонентами. Если бы между стремлением и падением познающей мысли и ниспадением преломленной на высоте струи водомета не было ничего общего, никакого мыслимого в наглядном представлении сходства, то не могла бы состояться сама метафора.

Совершенно очевидно, что это отношение между «тождеством» и «различием», «сходством» и «несходством», «равенством» и «неравенством» есть отношение *диалектическое*. Фонтан и *подобен* свергающейся с выси мысли и *не подобен* ей в одно и то же время. Всякая удачная метафора есть реализация диалектического отношения. Но для того чтобы диалектическое содержание метафоры — единство в различии и различие в единстве — действительно ощущалось, оба члена или компонента метафоры должны сознаваться как соотнесенные друг к другу: и полюсы *различия* и центры *сходства*. Вот тут-то вновь и выступает на сцену вымысел. Именно «игра» вымысла, сближающего, приводящего друг к другу явления, взятые, казалось бы, из самых различных отдаленных друг от друга областей бытия, создает необходимое диалектическое напряжение и противоречие мысли. По отношению к мыслимому в метафоре *сходству* мыслимое в ней *несходство* играет ту же роль, какую по отношению к яркому освещенному источнику света играет окружающая его темнота: без тьмы свет не ощущался бы в своем качестве света. Без вымысла, без несходства, наличное в явлении сходство не ощущалось бы так интенсивно в качестве сходства.

Мы остановились для простоты на *метафоре*. Но сказанное можно было бы распространить и на другие формы поэтической мысли. Везде мы найдем следы работы вымысла, и везде вымысел работает, повышая диалектическое отношение противоречия: различия и тождества в «воображаемом» бытии, т. е. в бытии, мыслимом под категорией возможности.

Беспомощность лефов перед категорией вымысла особенно ясно обнаружилась при попытках постановки вопроса о судьбе некоторых конкретных «форм» поэзии и литературы. Взять хотя бы вопрос о *фабуле* и *сюжете*. Разнобой, путаница по этому вопросу у лефов — страшная. Так, Т. Гриц вовсе отказывается от фабулы. По Грицу «фабула сейчас перестает быть литературным фактом. Изношенная и затертая, она не ощущается как признак жанра и даже мало искушенным читателем воспринимается как шаблон или выкройка платья 1911 г.» [1]). Напротив, Б. Арватов находит, что «фабула — чуть ли не главнейший фактор эстетического впечатления» и потому отказываться от нее — значит лишать революционное искусство одного из могущественных преимуществ искусства вообще [2]). Более того, по Б. Арватову, сами «факты», оказывается, могут быть фабулистичны. «Любой, — говорит Б. Арватов, — развернутый во времени факт реальной действительности явно фабулистичен...» [3]).

Разрешить эту «антиномию» не под силу лефам, с их чисто-формалистической трактовкой элементов художественной вещи. И не характерно ли, что проблески более верного представления о функции вымысла, в частности о «форме» фабулы и сюжета, можно найти лишь у тех лефовцев, которые несколько сдвинулись с позиции голого формализма.

Итак, что бы ни говорила о вымысле «литература факта» — «факты литературы» стоят горой за вымысел. Категория вымысла есть необходимая и совершенно общая категория поэтической работы. Именно для того чтобы смысловая направленность вещи ощущалась однозначно и с максимальным эффектом, семантическая доминанта произведения должна строиться не просто по линейке формально-логического прозаизма, но по диалектической кривой «играющего», т. е. фиксирующего диалектические противоречия вымысла. Впрочем, говоря «должна строиться», мы не навязываем искусству ничего, кроме того, что уже лежит в его собственной — диалектической — природе, в тенденциях его собственного развития. Наша формула — не теоретический императив, но вывод из диалектического анализа. А вне изучения диалектических функций поэтических категорий невозможно никакое разрешение теоретических и практических проблем, которые стоят перед современной литературой.

---

[1]) Т. Гриц, «Периодические дроби. Об 0,1 романа Сергея Малашкина» («Новый Леф», 1928, № 3, стр. 44).

[2]) Б. Арватов, «Киноплатформа» («Новый Леф», 1928, № 3, стр. 34).

[3]) Там же.

ПЕРЕДЕЛКА МЕЧТАТЕЛЯ [1]).

(Лейтмотивы поэзии Ильи Сельвинского.)

М. Гельфанд.

«Записками поэта» подводится итог целому этапу в творчестве Сельвинского. Перед нами поэтический стиль весьма значительной интеллигентской группы, завоевавшей себе, благодаря социалистической революции, такое положение и такие перспективы, о которых она при других условиях не смела бы и мечтать. Пафос созидания материальных ценностей для социализма, ненависть к наиболее презренным и пошлым формам буржуазного уклада жизни, критическое отношение к наиболее болезненным и реакционным проявлениям собственно индивидуализма — во всем этом сказывается сильнейшее воспитательное воздействие пролетариатата на социального субъекта стиля Сельвинского. Неудивительно поэтому, что творчество Сельвинского воспринимается как художественная идеология *восходящей* интеллигентской группы.

Но самое это восхождение противоречиво. Оно вытекает, с одной стороны, из приближения к руководящему классу эпохи. С другой стороны, в самом процессе восхождения отлагаются элементы противоречия, элементы обособления от пролетариата. В определенный момент исторического развития противоречия вновь обостряются. В этом нет ничего по содержанию нового или неожиданного. Исходный пункт противоречия наметился уже раньше. Энтузиаст, участвующий в «делании вещей», но в силу мелкобуржуазного своего бытия находящийся за пределами пролетарского коллектива, *овеществляет* в своем сознании производственные отношения людей. Создание «медного чайника» для энтузиаста само по себе является целью. В капиталистическом обществе такая фетишизация порождена объективной логикой производственных отношений. Иное дело — советское общество. В социалистическом его секторе производство вещи перестает быть самоцелью.

Если это ясно для передового класса, то это неясно еще для энтузиастов типа Полуярова («Пушторг»). Они могут нести значительные

[1]) Окончание, см. «Печать и революция», кн. 10.

личные жертвы на службе у своего дела, они очищают свой быт от самых грязных и закорузлых пережитков прошлого, они являют лучшие образцы интеллигентского поколения, выросшего под живительными лучами социалистической революции, и вместе с тем не разрушенный еще до конца мелкобуржуазный уклад их бытия поддерживает в сознании самую могущественную из аберраций буржуазной идеологии — аберрацию товарного фетиша, самоцельной вещи. До поры до времени проблема этого противоречия не приобретает решающего характера. Жалобы «великого обывателя» в «Рекордах» звучат еще робко и нерешительно, хотя в них уже содержится в неразвитом виде пучок противоречий, которому суждено развернуться позже.

Революция переходит в свою реконструктивную фазу. Начинается решительный бой с остатками капитализма в стране. Перед энтузиастом, уже именующим себя в «Пушторге» «коммуноидом», во весь рост встает проблема *социального качества* его работы, вновь встает вопрос: за кем пойти? И не то чтобы вопрос этот сразу облекся в форму вопроса о выборе *политических* лагерей. Дело обстоит гораздо сложнее. К самой производственной роли «коммуноида» предъявлены новые требования. Руководящий пролетарский коллектив требует от «коммуноида» органической установки на социалистическую цель в самом процессе производства «медных чайников». Это ни в какой степени не снижает производственного удельного веса «коммуноида» и даже наоборот. Но это означает огромное усиление руководящей роли пролетарского коллектива.

Тут собственно и начинается конфликт, образующий одну из движущих пружин «Пушторга». С легкой руки некоторых критиков едва не вошла в обращение легенда о последовательно-устряловской концепции «Пушторга». Это столь же односторонний подход, как и плоские домыслы Тальниковых, видящих в «Пушторге» преимущественно «здоровую критику» недостатков советского хозяйственного аппарата. Кроль и кролевщина разоблачены и осмеяны действительно с высшим мастерством. Отвратительно самонадеянный невежда, пошлый позер, делающий объективно вредительское дело, заслуживает поистине того, чтобы его имя стало нарицательной политической кличкой для целого ряда темных и болезненных явлений в хозяйственном аппарате пролетарской диктатуры. Однако стилевые тенденции романа не сводятся без остатка к этому сатирическому знаку. Сатирическое отрицание Кроля служит еще и *утверждению* некиих особых modus'ов agendi и vivendi. Мы познакомились еще только с биографией Кроля и его *статическим* портретом, мы еще только узнали — со слов автора — о безграничном кролевском невежестве и беспардонной самонадеянности и не успели еще увидеть Кроля в действии, как поэт поставил нас перед грозной альтернативой.

Кроль, я знаю — ты стар, ты устал,
Ты человек, как я, как Онисим,

И все ж я ветрам реву в рупора:
Кроль или коммунизм!
(Гл. VII, строфа 56.)

Вообще говоря, нельзя начисто отрицать правомерность такой альтернативы. Всеобщая «кролевизация» советского хозяйственного аппарата — буде такая жуткая вещь стала бы реальностью — означала бы страшную угрозу для судеб коммунистической революции. Однако болезненно-надрывный возглас поэта — пока что лишь авторская публицистика. Как эта публицистика реализуется в конкретных образах романа и их динамике?

Приглядимся сначала к образу Кроля. Биография его несложна. Жадного до успеха неудачника-мещанина погнали в революцию глубоколичные мотивы мести и разочарования:

Это была отвага страха,
Клерка забитого гневный восторг
С коня звезду на лезвии встряхивать,
Смаху окатывать ею простор (I, 33).

Кроль был военкомом бригады, работал в ЧК, получил ранение. Любопытно, что эти факты кролевой биографии сами по себе не опорачиваются поэтом. Дело *разрушения* Кроль как будто выполнял не плохо. Но по логике мотивов образа выходит так, что именно из *разрушительства* Кроля вытекают все отрицательные черты этого человека. Кроль как *разрушитель* не способен быть *созидателем* положительных ценностей. Разрушительная работа уничтожила для Кроля всякую возможность последующей творческой квалификации.

Эта метафизическая антитеза: «дух разрушающий — дух созидающий» не случайна у Сельвинского и впервые возникает не в «Пушторге». Точно такая же ситуация намечена и в «Особотдарме 2» (7-я корона сонетов). Поразительно, до чего Кроль напоминает нашего старого знакомца, чекиста Нахмана («не вождь, но мститель, он отстал от жизни»). Не поняв смысла нэпа, Нахман «закостенел в военном коммунизме». В 1922 г. Сельвинский еще не мог информировать нас о дальнейшей биографии Нахмана. По всей видимости, Кроль это и есть Нахман, попытавшийся лишь *приспособиться* и использовать новые условия, а не органически их воспринять как логическое продолжение военно-героической эпохи. Но я уже указывал, что трагедия Нахмана получает в интерпретации Сельвинского обобщенное значение трагедии разрыва двух периодов революции. В 7-й короне сонетов эпоха «чистого разрушения» («эпоха бездорожья») сменяется эпохой «чистого созидания». Единство элементов разрушения и созидания в революции метафизически разрывается, и эта метафизика переходит в трактовку образов «Пушторга». Тем самым внутристилевая функция образа Кроля усложняется. В его лице честный энтузиаст «медного чайника» разделывается не только с бе-

зобразными и темными сторонами своего настоящего, но и еще раз отрешается от своего прошлого. Ибо, повторяем, его участие в «разрушении» носило совершенно особый характер. Мечтатель прошел мимо романтики гражданской войны и впервые нашел общий язык с социалистической революцией лишь в пафосе деловых будней. Что пафос этот есть вариация великой общереволюционной темы, что без вчерашнего разрушения немыслимо было бы сегодняшнее созидание, — это в социально-поэтическом опыте мечтателя не умещается. Для него пафос хозяйственно-культурного творчества есть самодовлеющая, исключающая все остальное величина. Потому-то в его поэтическом воображении и могли слиться образы бюрократа и вчерашнего разрушителя.

Могут возразить, что образ Кроля истолкован произвольно, что военно-коммунистическая биография Кроля и его мерзкие личные качества суть индивидуальное сочетание, присущее лишь образу Кроля, что одно не вытекает из другого. Возражение это было бы основательно, если бы образ Кроля рассматривался изолированно от других образов романа. Можно мимоходом сослаться хотя бы на мало развернутый образ Картышева. Это — тоже герой гражданской войны, продолжающий оставаться «коммунистом с наганом» и на зеркальных паркетах «Пушторга». Он, повидимому, честен, в нем нет ничего от кролевского карьеризма, и тем не менее его творческая положительная роль ничтожна.

Смысл образа Кроля полнее всего выясняется в том способе, каким раскрывается антитеза: Кроль или коммунизм! Кто играет в «Пушторге» роль контр-баланса невежде и разрушителю Кролю? Руководящий ли пролетарский коллектив, отдельная ли личность, олицетворяющая все лучшие качества этого коллектива? Ни то и ни другое, а творческая индивидуальность гениального специалиста Онисима Полуярова.

Это — образ технического титана. Над копошащимися вокруг него бездарностями, невеждами, карьеристами, бездушными комбинаторами вроде Мэка он высится одинокой и гордой скалой. В то же время это — настоящий Кроль à rebours. У него нет никакой революционной биографии, зато вся жизнь его — непрерывное созидание материальных ценностей. Он не совершал никаких военных подвигов. Зато он, сын бедного охотника-якута, сумел добиться «диплома инженера Стокгольма». У него нет ни стремления, ни привычки к политической власти, зато он несравненный властелин в единственно реальном для него мире — в мире пушной специальности. Он — творец, созидатель par excellence, как Кроль — par excellence разрушитель. Это — подлинный интеллектуальный аристократ, редкий продукт стихийной евгеники многих поколений.

Нужны были полчища и ека случек,
Чтобы мутация животного гена
Создала череп звериного гения,
Целого царства нервных звезд,

Вспыхивающих драгоценной коллекцией
Мысли, интуиции, условного рефлекса —
Что же удивительного, что такой случай
Двинул пушторговский рост (II, 22).

Полуяров — поэт и романтик своего дела. Пушная экзотика для него одновременно и средство и цель, цель притом и эстетическая. Он до конца, без остатка сливается со своей специальностью. Логикой он, конечно, понимает хозяйственный смысл и целесообразность своей деятельности. Тем не менее для него это лишь полезный, но вполне побочный результат его стихийных индивидуально-творческих устремлений. Меньше всего органичен ему социальный эффект его работы. Социализм в его глазах лишь «светлая туманность», к которой рванулась наша страна, — пока что только «одним боком» (из письма Онисима Полуярова брату Северьяну). В то же время он — представитель некоего организующего, центростремительного, конструктивного, европейского, наконец, начала, которое должно внести культурный порядок в распыленную, центробежную, деструктивную, восточно-крестьянскую стихию российского бытия. Он видит в себе подлинного представителя той интеллигенции, которая по его мысли необходима для того, чтобы реализовать идею Ленина о рабоче-крестьянском блоке, причем в этой идее он усматривает лишь своеобразное разрешение и увенчание «проклятой» проблемы, мучившей Тютчева и Блока.

Ленин учел особую стать
России Тютчева, Скифии Блока,
Не знаю, поймешь ли ты мой восторг, —
Он слил проблему «Запад-Восток»
В идею рабоче-крестьянского блока (VII, 16).

И для того чтобы осуществить эту заповедь нового «евразийства»,

... чтобы страну овчин да блох
Поднять на пролетарском канате
Хотя бы на уровень, равный Канаде,
Нужен рычаг, ворот и блок,
Поэзия скобок и радикала.
Дабы революция протекала,
Нужно явление, увы — неминуемо,
Интеллигенцией именуемое (VII, 17).

Никогда еще, кажется, в русской литературе образ специалиста, образ человека умственного труда не нагружался таким исключительным всеодолевающим значением. Онисим Полуяров становится прямо-таки провиденциальной фигурой, средоточием, узлом важнейших проблем эпохи. И все это гиперболическое строение образа базируется на той универсализации значения интеллектуального труда, которая отмечалась уже в «Рекордах», на преувеличенной оценке индивидуального творчества.

Таков первый движущий конфликт «Пушторга», так раскрывается в образах альтернатива: Кроль или коммунизм! Антитеза вскрывается как метафизическое противопоставление созидательного начала — разрушительному. Созидает же только тот, кто знает, кто индивидуально творчески заряжен, кто лично талантлив, короче говоря, созидает только хороший специалист. Кроль или Онисим Полуяров? Так переводится с языка авторской публицистики на язык поэтических образов начальная альтернатива. В этом в сущности политически злободневное значение «Пушторга». Если в «Рекордах» «великий обыватель» жаловался, что ему не позволяют любить республику наравне с «верхами», то ко времени «Пушторга» его самооценка значительно повысилась. Теперь уже он ощущает себя главной творческой силой в процессе «делания вещей» и стремится соответствующим образом это самочувствие проявить. Столкновение Онисима Полуярова с миром Кролей и Мэков вытекает по сути дела из мотивов образа Полуярова. «Молодой великан» чувствует себя настолько окрепшим и выросшим, что хочет хоть как-нибудь, хоть одним плечом отодвинуть в сторону тяготящее его руководство. Что в этой ситуации нашла свое закономерное художественно-идеологическое выражение тенденция части советских интеллигентских кадров к некоторой «эмансипации» от пролетарского руководства, — в этом не может быть никакого сомнения. И поэтому с полным правом передовая советская общественность и критика ответили на сомнения автора «Пушторга»: «*Ни Кроль, ни Полуяров, а пролетарский коллектив, отсекающий Кролей, дающий беспощадный отпор полуяровщине как явлению и привлекающий к строительству, поддерживающий, перевоспитывающий лучших из Полуяровых*».

* * *

Однако мотивы образа Полуярова, как и проблематика «Пушторга», не исчерпаны еще даже и в основном. Кто же такой Полуяров в генетически-стилевом отношении? Где корни его в стиле Сельвинского? Не требуется больших усилий, чтобы в этом новом образе обнаружить старые, хорошо знакомые черты. Кроме «бирючьей масти», с «бритой щекой европейца и ученого» сочетается еще и лик мечтателя-одиночки: Евгений Ней, оставивший свое ольденбургское захолустье и вышедший на дорогу практической деятельности; Гай, ушибленный своей любовной мечтой; Штейн с его «гипертрофированной головой»; наконец лирический субъект «Раннего Сельвинского» с его гимназически-доморощенным штирнерианством, — все они воскресли, соединившись в образе блестящего инженера «европейской закваски». «Поэзия скобок и радикала», исключающая, казалось бы, всякую расплывчатую романтику, всякую таинственность, парадоксальнейшим образом уживается в Полуярове с его экзотическим происхождением, с его загадочной и экстравагантной биографией, с его гордым, замкнутым в себе, почти «демоническим» одиночеством, с яркой эмоциональной константой его интимной жизни, с созерцательным стилем

его психологического уклада, с его визионерством наконец (см. гл. X, 23—25). Сухой, трезвый, холодный, выверенный, как автомат, делец вдруг предстает перед читателем в виде современного Новалиса, постоянно тоскующего о невозвратно утерянной любви. Какая-то замечательная женщина пленила однажды взоры и сердце молодого якута. Прошли года, полудикий Ониська стал профессором «двух МГУ» и «звериным гением», но все-таки упорно он преследует воображением и взорами недосягаемую мечту своей молодости, открывая знакомые черты повсюду, даже в дорогом константинопольском кабаке, даже на плакатах фирмы «Хлородонт», где изображены прекрасные женские зубы, так похожие на жестокие, кусающие зубы той женщины... Трудно временами понять, в чем движущий нерв психологического облика Полуярова: в своеобразном ли экстазе специалиста, слившегося со своими зверями, или в этой вечной и бесплодной, внутренней, в себе самом погоне за эротической мечтой. Все тот же, хотя несколько и видоизмененный мотив «красного манто» (кстати, оно появляется вновь в лирическом отступлении, гл. V, 13) бросает дополнительный свет на Полуярова, отчетливо указывая на стилевой генезис этого образа.

Парадоксальность сочетания «скобок и радикала» с поэзией уединенного мечтательства только кажущаяся. Технически-деловой «титанизм» Полуярова, его гордый интеллектуальный аристократизм сформировался из социально-психологической конституции Евгения Нея. Последний, сделавшись практиком, закрепляет в формулах специального знания содержание своего особого индивидуализма. Новый опыт пока что не «снимает» Евгения Нея, а служит лишь новому утверждению и обогащению его «самоценной» личности. Изменилось внешнее окружение, изменилась обстановка, но не изменились методы восприятия и освоения мира. Правда, этот переход мечтателя в новую фазу совершался под благодетельным выявлением социалистической революции. Перерождаясь в «коммуноида», мечтатель научился побеждать самые дряпные и низменные иллюзии мелкобуржуазного, мещанского бытия, научился чувствовать пафос и восторг сверхиндивидуальной деятельности. Самое мечтательство утратило свою полную стерильность, включилось в какой-то мере в производственную систему нового порядка вещей. Но глубочайшая основа индивидуалистического бытия осталась и продолжает заселять голову мечтателя наиболее живучими и вредоносными иллюзиями мелкобуржуазного сознания. Мечтатель остается фетишистом «делаемой вещи».

В этом качестве он способен еще противостоять демону шкурного индивидуализма, но зачастую бывает беззащитен против обаяния последней и самой сильной иллюзии, против обаяния высокой капиталистической организации и техники. Бессильный проникнуть в социальные недра бизнесса, он видит в последнем лишь идеальную «поэзию скобок и радикала». В бизнессе видит он высшее разрешение проблемы индивидуального творчества. Если для всей системы «Пушторга» авторская

антитеза: «Кроль или коммунизм» расшифровывается в формулу: «Кроль или Полуяров», то для самого Полуярова она означает: Кроль или стопроцентный бизнесс. Полуяров свой выбор сделал, Полуяров перешел на службу к иностранному капиталу — к компании «Франкорвосс», возглавляемой блистательными money-maker'ами, мистером Джошуа Куком и «польским социалистом» Полем.

Такова обычная участь всех переходных и промежуточных групп в нашей революции: едва только какой-нибудь из них начинает казаться, что она может проделать свой исторический путь совершенно самостоятельно или хотя бы под «чуточку облегченным» пролетарским руководством, как сейчас же за ее душой является сам мистер Джошуа Кук или кто-нибудь из его российских агентов, — например профессор Устрялов.

Если бы этим переходом Полуярова в объятия мистера Кука целиком и до конца разрешался охарактеризованный выше конфликт романа, мы имели бы все основания говорить о последовательно-устряловской концепции «Пушторга». Но этой завершенности на самом деле *нет*. Трагедия Полуярова кульминирует именно с момента его измены. Мотивы образа трагически-мучительно *раздваиваются*. С одной стороны, как будто все их развитие ведет именно к такому исходу. С другой стороны, акт измены и самим Полуяровым воспринимается как катастрофа, как кровоточащая душевная травма. Измена дается ему ценой страшно болезненного разрыва с людьми, внезапно оказавшимися для него родными и близкими. Полуяров убивает себя после того, как рабочая демонстрация изгоняет его из своих рядов, как *чужака*. *Этот* факт сыграл роль решающего повода к самоубийству. И то обстоятельство, что на ответственнейшей стадии конфликта мотивы образа раздваиваются в столь противоположных направлениях, еще раз предостерегает от слишком поспешных и необдуманных выводов и обобщений. Социальный маятник «Пушторга» качнулся в сторону буржуазно-устряловского полюса нашей действительности. Это бесспорно. *Но бесспорно также, что он не вышел из сферы притяжения его пролетарским полюсом*. Огромная, справедливо заслуживающая осуждения социальная и художественная ошибка Сельвинского состоит в том, что колебание это и олицетворяющий его образ он возвел на пьедестал, что заурядную историю недалекого и в сущности ограниченного специалиста он гиперболизировал и «титанизировал» до степени трагического конфликта. Но нельзя также и забывать, что *мотивировка гибели Полуярова сохраняет Сельвинского для революции*. Социальный субъект «Пушторга» включает в себя реакционные тенденции образа Полуярова, но далеко ими не исчерпывается, в себе самом находя силы и тенденции, противоборствующие чарам мистера Джошуа Кука.

Это можно подтвердить беглой даже характеристикой образа молодого пушторговского практиканта, вузовца Саввича. Саввич является своеобразным отчуждением, проекцией образа Полуярова в иную среду,

в иное поколение, и в нем же намечено такое разрешение конфликта, которым вкорне опровергается мнение о последовательно-устряловской концепции «Пушторга». В Саввиче есть кое-что от полуяровского мечтательства, он —восторженный поклонник высокого полуяровского техницизма, но он понимает также и недостаточность и ограниченность позиций «звериного гения». Правда, он уверен, что «в скорости кастовой чести настой» сам собой сменится у Полуярова «коммунистической призмой» (из письма Саввича Мэку, гл. VIII, 7). Следовательно, он понимает *необходимость* такой смены. Так раздвоение мотивов образа Полуярова отражается и в логике системы образов романа.

Еще и еще раз мы убеждаемся, что социально-идеологическая конструкция «Пушторга» обусловлена *известным колебанием* между двумя полюсами, но не решающей сменой классовых позиций. И если Полуяровы уходят к Кукам, то ведь Саввичи могут и должны быть сохранены. Надо за это драться. Драться с классовым врагом революции, который в предчувствии конца доводит свое сопротивление до самых высоких температур, который одну из самых крупных своих ставок ставит на отторжение, на увод от пролетариата его попутчиков, союзников, сотрудников. «Пушторг» — произведение, возникшее в атмосфере генерального обострения классовой борьбы, в атмосфере решительного боя за социализм, сигнализирует вовсе не то, на что указывают Тальниковы. «Пушторг» сигнализирует повышенное давление классового врага на позиции интеллигентских попутчиков революции.

* * *

Одновременно начинают усиленно звучать основные социально-психологические регистры мечтателя-«коммуноида». Мы уже видели, в чем состоял двойной конфликт, выросший из коллизии Кроль — Полуяров и замешанный на социальной проблематике целой прослойки советской [1]) интеллигенции. Но этот двойной конфликт в свою очередь является особым, локальным, так сказать, выражением более глубокого и более общего конфликта, который персонифицирован в антитезе Полуяров — Мэк. Если Кролю Полуяров противостоит как гений созидания — разрушительской бездарности, то с Мэком он сталкивается как полноценная, необыкновенно богатая, сложная, многогранная индивидуальность — с нивеллирующей волей социального коллектива. Именно в качестве такой индивидуальности Полуяров не умещается в твердых рамках коллектива. Полуярову тесно в рядах коллектива, но и коллектив не приемлет «молодого великана» именно потому, что присутствие этого «полубога» (выражение Мэка) нарушает бесперебойный и стройный ритм коллективной работы.

[1]) Термин советская интеллигенция всюду употребляется мною не в географическом, а в политическом смысле.

Все это с недопускающей сомнений отчетливостью изложено в письме Мэка Саввичу. Свое предпочтение Кроля Полуярову Мэк мотивирует доводами от своеобразного коммерческого расчета. Полуяров («драгоценная коллекция мысли, интуиции» и т. д.), оказывается, слишком дорогое удовольствие для пролетарского коллектива.

Скажу тебе, друг, на ушко, как интим:
В Европе денежной единицей
Служат пфенниг, пенни, сантим.
Но если бы всем им соединиться,
Они бы равнялись в СССР
Одной копейке (? — *М. Г.*). Какая роскошь!
Ты три сантима швыряешь броско,
Кидая копяк. *А бюджет наш сер.*
Так вот Полуяров это копяк.
Он не по карману. *Кроль подешевле,*
И вовсе неважно, подлинный шеф ли
Окажется Кроль . . . . . .
. . . . . .
Важна социальная геология,
Важно, чтобы мерно один за одним
Копяк обменивался на сантим (IX, 4—5).

Так чем же выгоден дешевый, плохенький Кроль, а не полуяровский «жемчуг»? Да тем, — отвечает Мэк, — что Кроль — безымянная величина, политическая разменная монета, с которой коллектив может делать все, что с точки зрения коллектива выгодно и целесообразно. Не то Полуяров. Пусть он гений, пусть он — «жемчуг».

Но в нем — увы! — ницшеанский нерв;
Его благороднейшая ретивость
Идет не по линии коллектива —
Не белый, не красный — скорей голубой,
Один против всех он, как полубог (IX, 7).

Равнение же должно быть на «серый бюджет». И Полуярову представляется выбор: либо «посереть», либо уйти.

Концепция Мэка дает материал для интереснейших выводов. Любопытен не столько самый факт столкновения Полуярова с коллективом, факт, не такой уж редкий и в повседневной действительности, когда индивидуалистическая закваска того или иного субъекта переходит в асоциальную или даже антисоциальную установку. Любопытна, главным образом, обобщенная мэковская интерпретация факта. С точки зрения Мэка к столкновению с коллективом *неизбежно* приходит всякая вообще полноценная, богатая, высокоразвитая индивидуальность. «Ницшеанский нерв» — не случайный дефект, а рок такой индивидуальности, она и коллектив — взаимоисключающие друг друга начала. Речь может итти не о синтезе, а лишь о победе одного начала над другими ценой ликвидации побежденного. В романе побеждает Мэк, и погибает

Полуяров. Но исход этот свидетельствует ли сам по себе о правоте победителя? На этот вопрос нет ясного ответа в «Пусторге». Поищем его в «Командарме», где конфликт развертывается в трагедию из пяти актов с лирическими интерпретациями.

Предварительно замечу одно: удивительно древняя проблема воскресает в последних произведениях Сельвинского! Метафизика личных ценностей и железных законов коллектива занимает индивидуалистическое мировоззрение с тех пор, как коммунизм стал в порядок дня человеческой истории. И тревога эта отражается не только в таких шедеврах буржуазной глупости, как, положим, плоские, пошлые и злобные карикатурные утопии в стиле известного «кошмара» Джером К. Джерома. Когда Гейне в грациозно-шутливой форме предсказывал, что стихи его при коммунизме пойдут на завертку бесплатных табачных рационов старухам будущего, то меньше всего это было беспокойством профессионального литератора и больше всего выдавало скрытую тревогу «последнего романтика» и «барабанщика революции» за грядущие судьбы полноценной человеческой особи, за судьбы индивидуального творчества.

Что же неожиданного в том, что эта архаическая проблема вновь заостряется в наши дни у такого чистокровнейшего интеллигентского художника, как Сельвинский, формирующегося в обстановке реализующегося социализма, когда революция принимается за грандиозную переработку человеческого материала; когда она начинает проникать под миллионы черепов, начисто перестраивая наследственные вековые навыки, приемы, методы труда, мышления, освоения мира, когда она начинает обучать миллионы рук совершенно новой системе жестов, когда, наконец, она начинает последовательно и безжалостно сжигать самые живучие остатки старых заблуждений и иллюзий! Что же удивительного, если в такой момент Евгению Нею приходится очень трудно. Он разбил стеклянный колокол бесплодного мечтательства, он повернулся лицом к эпохе, он вооружился резцом практика, он научился работать для общего дела, он стал сильным человеком Полуяровым. Но все это до сих пор служило лишь утверждению его *особости*. Приходит час, когда «блок с эпохой», основанный на принципе: «эпоха мне нужна», не удовлетворяет новым требованиям. Полуяров должен подняться до уровня пролетарского коллектива. По извечной аберрации индивидуалистического бытия сознания он воспринимает эту необходимость как жестокую вивисекцию, как *снижение*. Субъективно, сознательно, он не враждебен коллективу, отнюдь нет. Он понимает даже, что так нужно, что иначе нельзя, — недаром же «нервы» его «починены» рабочим классом. Но тут же со всей силой начинает сказываться основной порок его социальной биографии: не побывав в школе классовой борьбы, плененный метафизикой чистого созидания, он не понимает путей и характера последнего боя за социализм. Поэтому его охватывает огромная тре-

вога. Подъем труден, груз слишком велик, старые связи держат еще крепко, будущее ...увы! оно сильно смахивает на некую мраморную красавицу. Жизнь же хороша только сегодня, только в настоящем. Это подтверждает и мистер Кук. Тогда спадает с Полуярова благоприобретенная кора техницизма, рационализма, интеллектуализма, и древняя индивидуалистическая природа Евгения Нея издает громкий и болезненный стон. Так начинается трагедия Оконного, мечтателя и самозванца.

* * *

«Командарм 2» представляет собой определенную конденсацию интересующего нас стиля. И не только в смысле чисто количественном, в смысле повторения и сосредоточения установленных уже особенностей, но и в смысле качественном, в смысле дальнейшего раскрытия роли этих особенностей в общей логике стиля, развития их внутристилевой функции. Многочисленные «ребусы» первых этапов стиля расшифровываются в ретроспективном свете «Командарма». Таковы, например, первые опыты Сельвинского по части «музификации» стиховой речи, представленные «цыганским циклом» (в «Рекордах»). Таковы загадочные концовки некоторых глав «Пушторга» (см. хотя бы IV, 50: «серая ворона села на сук» и т. д.), внешне несвязанные с основной композиционной схемой и, в противоположность «чистой» музыкальности цыганских вещей, рассчитанные на «чистое» же зрительное, живописно-графическое восприятие. Сопоставьте теперь все эти вещи хотя бы с несравненной четвертой интермедией «Командарма» и вы сразу убедитесь, что музыкальные и живописно графические «загадки» отнюдь не являются самоцельными (точнее: бесцельными) формально-эстетическими tour de force'ами, а выполняют определенную служебно-композиционную функцию, функцию оттенения и, так сказать, своеобразной психологической флотации и без того необычайно изощренной эмоциональной доминанты стиля.

Элементы композиции включаются в логику стиля не автономно, а лишь через систему образов трагедии. Было бы ошибкой рассматривать многочисленные облеченные в форму интермедий лирико-семантические комментарии «от автора» вне связи их с образами Оконного и Чуба. Комментарии эти являются хотя и важным, но подчиненным, включенным в логику образов элементом композиции. Трагедию можно опубликовать с купюрами, вырезав интермедии — логика образов от этого не изменится, хотя и очень много потеряет в своей лирической экспрессивности. С другой стороны, будучи уже введены в систему произведения, «комментарии» сообщают ему дополнительную семантическую окраску, дополнительно обнажают его генетически-стилевые корни. Но это возможно именно потому, что такова логика образов, в частности и в особенности образа Оконного.

Если в образе Полуярова Евгений Ней только еще анонимно пробивает благоприобретенную оболочку техницизма и рационализма, то в образе Оконного свое возвращение он прокламирует открыто. Первые три картины трагедии целиком посвящены предварительной характеристике Оконного, причем характеристика развернута покамест лишь в дискурсивно-рефлективном плане: Оконный еще не действует, а говорит и размышляет. В «акции» мы увидим его, лишь начиная с картины 6-й, хотя и здесь не будет недостатка в высказываниях, превращающих целые картины в сплошные, пожирающие действие монологи; таков уж Оконный: он не может не созерцать самого себя, даже играя ва-банк. Вот он появляется перед нами, задумчивый штабной счетовод, получающий от начальства реприманды за опоздания на службу. Он — плохой служака; в противоположность Полуярову он не может похвалиться каким бы то ни было практически и непосредственно полезным знанием; в мире практики Оконный, так сказать, диференциальная величина. Однако это его отличие от Полуярова несущественно. Полуяровский практицизм отнят от Оконного в интересах более решительного выявления общей обоим образам неевой подосновы. Оконный — незначителен лишь «для других»; «в себе» и «для себя» — он страшно богат чувствами и мыслями. Этим контрастом между убогим внешним положением героя и богатством его «внутренних ресурсов» как бы подчеркивается полнейшая независимость индивидуальных ценностей от капризов социальной судьбы: если человеческая особь и несет в себе какую-нибудь ценность, то это ценность an und für sich. И действительно, под серым обличием рядового канцеляриста бродят замыслы необычайные и дерзкие. Он не разделяет осторожной, выжидательной стратегической установки красного командарма (Чуба) относительно занятого белыми Белоярска. У Оконного есть свой стратегический план, план короткого, но сокрушительного удара по Белоярску — настоящая Niederwerfungsstrategie. Мы узнаем, что он пытался даже дискутировать на эту тему с Чубом, но был «покрыт небоскребом» и изгнан из командармовского кабинета.

Так создаются предпосылки заговора, душой которого становится Оконный и который объединяет всех недовольных жесткой административной методикой Чуба. Но одновременно мы узнаем, что осуществление ближайшей цели Оконного — немедленное взятие Белоярска — будет лишь внешним, побочным результатом замысла. Оконного в собственном его стратегическом плане привлекает не столько самая задача, сколько *формы* ее разрешения, не столько цель, сколько *средства* к ней, сколько особая система жестов, долженствующая реализовать его заветную *личную* мечту. Под знаком этой мечты прошла вся, внешне незаметная жизнь Оконного, жизнь, состоявшая из «черной бессонницы» и «сумасшедшего одиночества», из двадцатилетнего уныло-однообразного канцелярского труда; жизнь — «без воды и без солнца», «мимо зорь и березок», «сосредоточенная в папиросах».

Однако даже эта жизнь не помешала Оконному

.... вдруг неистребимо
Увидеть, что все это напрокат,
Верить, пойми — лунатически верить,
Что вся жизнишка моя — лишь преддверье
К великому подвигу целых бригад... (акт 1, карт. 1).

Расправа с Белоярском методами «стратегии сокрушения» — лишь средство; цель — подвиг как особое психическое состояние, требующее для своего воплощения гигантских эмоциональных температур наступательного боя. Что же это за подвиг, в чем его значение?.. В замечательном телефонном монологе Оконного открываются реальная подоплека и предыстория нынешних замыслов героя. Вновь воскресает в своей горечи все то же существование, лишенное твердых устоев и осязательных перспектив, все та же мизерия реальных интересов, жизнь без волнений, без реального наполнения, без борьбы. В этот глухой, «зарайский» угол оттеснен действительностью «старитьфук, уездный чин», мелкий банковский чиновник, не то Акакий Акакиевич, не то Макар Девушкин, может быть, несостоявшийся Люсьен Дерюбаннрэ, во всяком случае не Жюльен Сорель. Одинаково далекий как от примирения с собственной действительностью, так и от восстания против нее, он ищет выхода в мечте, покрывающей поэтической позолотой объекты, непохожие на зарайскую реальность, но столь же, как и она, незначительные. «Золотистый язык эсперанто» создает «старитьфуку» иллюзию связи с широким, внезарайским миром; экзотические марки сочат для него «колониальный сок» и заставляют Индию ночевать в «ноздрях» мечтателя. Так проходят годы, десятилетия, и постепенно в этом вакууме, в этом «сновидческом быту» скопляются неиспользованные капиталы фантазии, страстей, творческих помыслов, целые склады горючего. Еще и еще раз оттеняется мысль о полной автономии индивидуальных ценностей творческой особи: внутреннее богатство Оконного создалось вопреки нищете его реального существования.

Маленькие это великие люди —
У них всегда кой-что за душой.
Один подбирает стишки Кантемира,
Другой добьется, чтоб свистнул карась.
Но у них неизменно горючая страсть.
Ей спичку поднесть — она б на полмира
Вспыхнула — и даже травы у омута
Пели бы о герое таком-то (акт 1, карт. 2).

Спичку подносит революция, и тогда-то «сновидческие» капиталы зарайского мечтателя получают возможность действительной мобилизации. Но это не означает ликвидации мира мечты, а наоборот небывалую ее интенсификацию, правда, иными средствами. Революция по Оконному — лишь новое, огромное поле интенсивной культуры внутренней

эмоциональной жизни. «Золотистое эсперанто» приобретает поистине гиперболическое значение.

И вот задачей, взамен карасей,
Дана историческая карусель.
«Как» — неважно. Важно — «Кому».
Вышеозначенным маленьким. План-то!
Т-тваж *развернуть свое эсперанто*
В международный союз коммун.
В Интернационал! (акт 1, карт. 2).

Разница между «карасями» и «исторической каруселью» революции как будто лишь количественная, а не принципиально-качественная. «Карась» попросту не вмещает того, что может вместить «историческая карусель». Но и в самой «карусели» Оконный ценит лишь такие моменты, в которых осуществляется переход от тусклого зарайского бытия к радостной полноте индивидуального самочувствия, т. е. ценит крутые подъемы, резкие повороты, смертельно опасные прыжки, судорожные толчки, мгновенные и яростные взрывы, беснование стихий.

И жил себе тихонько счетовод
С пером № 2. Никого не трогая.
И, вдруг, тваж ты моя, я — твой...
И оба скорбим о высокой дороге.
Ты только представь: бомбардный дождь
А с тыла казачьей атаке хвосты сеча,
Тысяча Марата, Железной тысяча...
. . . . . .
Ну, вот, например, чиновник Оконный
Имя прозрачное тваж до дна:
Вся жизнь его за окном испокон, —а?
У подоконника, где набрякли
Годы его, как мочала. Не так ли?
Реально? Конечно, куда еще!
И вдруг, вдруг — пулеметное трещье.
Ливень сабель, блеснувших из ножен,
И в дымный бой, стременами стреножен,
Вылетел вихрь. Чья это конная?
Грозного имени: конница Оконного (акт 1, карт. 2).

Оконный явно любуется этим невозможным для него раньше сочетанием: конница Оконного! Нервы его щекочет этот фантастический переход от зарайской мути к сияющему ореолу военной славы. Вот где отвергнутая в свое время Сельвинским романтика революционных битв обретает свои права, однако, для того, чтобы быть противопоставленной, как мы вскоре увидим, иным сторонам и свойствам революции.

Сокровенный смысл задуманного Оконным подвига разоблачается с полной ясностью. Острие подвига целиком направлено внутрь индивидуальной психики Оконного. Меньше всего будущий самозванный командарм интересуется объективным, общественным значением своего

военного предприятия. Субъективно-индивидуалистического эффекта, предельно насыщенного самовыявления, абсолютно полного развертывания всех своих внутренних потенций во мгновенном бешеном взлете,— вот чего ждет Оконный от своей Niederwerfungsstrategie. Для этого он вступает в неравное состязание с Чубом, затевает авантюру самозванства, на время овладевает командармовским мандатом и бросает десятки тысяч людей в смертельно опасную, явно бессмысленную в стратегическом отношении операцию.

Я долго жил. Я жил в плену.
Таких две жизни за одну,
Но только полную тревог,
Я променял бы, если б мог [1]).

Это четверостишие образует лейтмотив Оконного в первых картинах трагедии, лейтмотив, дающий конденсированное лирическое обозначение конфликту, из которого вырос авантюрный замысел героя. Зарайский плен мечтателя как будто кончился. Так ли это на самом деле?..

* * *

Мотивы образов трагедии усиливаются лирико-семантическим аккомпанементом, сопровождающим развитие собственно драматургической концепции пьесы. Особенно это относится к Оконному. Сейчас же после первого его появления, в интермедии 1-й зачитывается сонет о бедном мечтателе, который жил на «прогнившем чердаке» и каждодневно тратился на далекие трамвайные поездки, надеясь встретить «у городской стены» герцогиню в «горностаевом наряде».

Увы! Увяла даль. Столбов унылый ряд.
И тяжело вздохнув, он грустно брел назад,
Но распускаются и лилии в пустыне.

Бросающаяся в глаза тривиальность этой «печальной истории» не случайна, э является нарочитым приемом, долженствующим придать типичность индивидуальному облику Оконного, ввести его в широкий круг мечтающих о «несбыточных свершениях». Что же иное представляет собой телефонная исповедь Оконного, как не индивидуальный вариант сюжета о поэте и герцогине. После того как Оконный типизирован этим приемом, ненумерованная интермедия, врезанная в центр 3-й картины (акт II), продолжает символически (а не символистически, как думает М. Григорьев, напечатавший, кстати сказать, в № 9 «На литпосту» удивительно поверхностную и эклектическую статью о «Командарме») закруглять образ. Здесь он уже прямо связывается с Евгением Неем. Но как это делается! Оконный в разгаре объяснения с Верой вдруг является зрителю в клоунском костюме. Провозгласив: «Автор глаголет моими устами...

[1]) У Лермонтова: «Я мало жил и жил в плену...» и т. д. Редакция Сельвинского подчеркивает остроту конфликта.

я не Оконный. Я — интермедия!», он начинает делать «декламационные жесты под голос баритонального тембра, идущий из радио-рупора». И странные вещи говорит этот, как будто авторский голос, как будто голос поэта, так недавно покончившего с Евгением Неем:

Я очень любил вас, Евгений Ней,
Мой гость, не знавший рукопожатья,
Мой робкий вестник о ней, о ней,
Которую заставил обижать я.
По отрицанию своему
Задумал я вас — и построил на жесте,
Я честно вам объявил войну,
О собственном своем забыв несовершенстве.
Еще не настроив струны у рта,
Не просверлив для песен отверстий,
Я́ молнией вам на лбу начертал:
«Прохожие таинствам не верьте».
И вы отомстили мне тяжело.
В награду за все мои желтые зверства —
Вы, как сверчок, завелись в нежилой
Казарме моего сердца.
И образ ваш, отрицая меня,
Складывался в очарованье,
Нашептывая свои имена,
Укачивая песенной нирваной.
А я стоял́ за оградой блокад,
Прохожим в́ толпе, окружившей — «Не верьте»,
И каждый голос, читавший плакат,
Занозою вонзался в мое сердце.
И стало оно колюче, как еж.
Я корчусь, насаженный на его пламя,
В отчаянии, что на вас непохож,
Что выучился выть колоколами.
Я очень любил вас, Евгений Ней
Мой гость, не знавший рукопожатья,
Соперник мой, мой враг, наконец,
Которого не смею обожать я.

Что это? Победа Евгения Нея, победа того немного смешного ольденбургского мечтателя, который в свое время как будто уступил место бизнессу и рациональной конструктивистской «четыреххвостке»?.. Если не победа, то, несомненно, бурный рецидив, прорывающий плотину «скобок и радикала», своеобразное покаяние рационалистической интеллигентской головы, позабывшей о «велениях сердца»... Но вот опять вспыхивает свет, и Оконный в своем обычном виде продолжает, как ни в чем не бывало, прерванную беседу с Верой. Правда, Оконный не смеет сравнивать себя («чернильный грибок») с поэтом Неем («вершина граненого аметиста»),

Но все же *мы с ним соседних республик,*
У нас один домашний бог...

Мотивы образа сливаются с интермедией. Оконный все время выводится за рамки случайного явления и настойчиво типизируется (в лирико-символическом плане). А вместе с образом обобщается и проблематика трагедии. И следует, конечно, ожидать, что Оконный заговорит о знаменитой «лирической балладе Нея», о теле и скелете. Действительно:

Так вот — тваж Евгений. В его балладе
Скелет покидает свои телеса,
И те лежат, чорт возьми, как оладьи.
Как шины. А он, их носитель — сам
Становится знаменосцем Свободы
Без нервов, без лирики, даже без оды,
Насвистывающий военный марш,
Практический марш на собственной флейте
Из собственного берца. Шагом арш.
. . . . . .
Вера: И этим скелетом ты думаешь стать?
Окон.: Да. Геометрией человека,
Незнающей, что такое мозоль
. . . . . .
. . . . . Это новая веха
И в ней спасенье.

Да, для реализации своего плана он должен стать скелетом, стальной, нечувствующей формулой действия. Если прежнему Нею достаточно было заколоть в галстук напоминающую скрипичный ключ булавку, чтобы услышать музыку Гайдна, то теперь ведь Евгений Ней предъявляет иные масштабы, его уж не могут удовлетворить ни детская игра ассоциаций, ни временный блок с эпохой на основе взаимопризнания. Теперь он хочет «вспыхнуть на полмира» пороховыми погребами своей индивидуальности, а для этого ему придется оперировать не галантерейными товарами, а «бомбардами», пулеметами, и тысячами человеческих жизней; для этого он должен стать скелетом «без нервов, без лирики, даже без оды». И опять, словно подтверждая универсально-символическое значение этой необходимости, вслед за окончанием картины 3-й (акт II) повторяются энергичные и стремительные ритмы «Лирической баллады» Евгения Нея.

Скелет мой выпростал себя
Из туловища. Соскребя
Брезгливо с левого берца
Червивый нерв, он оперся [1])
О скользкий скат из моих мяс
И сухо выскрипел смеясь:
«Я долго жил. Я жил в плену...» и т. д.

И пора скелету Оконного готовиться к разлуке с прекрасной мякотью. За сценой слышится уже гул красноармейского митинга, слы-

[1]) В «Записках поэта» эта строка выглядит так: «Кусочек нерва, оперся...» Довольно явственное изменение тональности произошло в «Командарме».

шится тяжелая поступь персонифицированного в пьесе скелетного начала — железного командарма Чуба, который в сюжете трагедии одерживает такую решительную победу над Неем — Оконным.

* * *

После того как над первоначальным конфликтом образа Оконного проделана такая основательная операция символического обобщения, после того как мотивы образа претерпели должную философскую обработку, начинается самая акция Оконного по части овладения командармовским мандатом и Белоярском. Надо сказать, что герой все время колеблется и сомневается. Сначала он вообще сомневается в своей пригодности к авантюре. Затем, когда он с своей возлюбленной и третьим соумышленником должен приступить к осуществлению первой части замысла (устранение обманным путем Чуба), его охватывает сожаление о простом и созерцательном существовании в настоящем, которое он покидает ради опасного и туманного будущего. Уже заняв место Чуба, он пытается повернуть назад колесо своей судьбы, и это не удается ему только в силу заурядной случайности. Все эти психологические зигзаги суть лишь предуготовление последнего колебания, которое образует также и высшую точку центрального конфликта пьесы. Чуб заготовил, но, будучи арестован и увезен соумышленником Оконного, не успел подписать потрясающий своей жестокостью приказ. Несколько вагонов сыпнотифозных больных образуют постоянный очаг заразы, выхватывающей из строя все новые жертвы. Вывезти больных — некуда, лечить и кормить их — нечем. Руководимый соображениями революционной целесообразности, убедившись в невозможности иного выхода, Чуб решает перебить больных, лишь бы спасти боеспособность армии, да и армию вообще. Санкционировать эту героическую меру своей подписью должен уже самозванный командарм. И тут человек, накануне еще собиравшийся стать скелетом и «геометрией, незнающей, что такое мозоль», превращается буквально в комок мякоти, нервов, лирики. Ураганный огонь аргументов, потоки декламации! История искусства, теория относительности, Брамс, попугаи Гогена, «пуэнтелизм ощущений», наконец, целый арсенал субъективистской философии, — все это привлечено для доказательства того, что приказ Чуба — бессмысленная, жестокая, ничем не оправданная штука. Во имя чего он, Оконный, должен убить этих несчастных? Во имя будущего? Но что такое будущее? Что такое время вообще? Разве не относительно, разве не субъективно наше понятие о времени? Разве можно установить, кто дольше живет: тот ли кто много прожил, да мало пережил, или тот, кто в течение одной секунды, может быть, пережил целую жизнь? Богатство и интенсивность субъективной, индивидуальной жизни — вот единственно истинная мера времени. Мы не смеем отнимать последнюю секунду даже у заведомо обреченного, у агонизирующего человека. Никто не может доказать, что эта секунда,

эти доли секунды умирающего не равноценны самым ярким, самым радостным, самым желанным мгновениям (почему только мгновениям? — годам!) его жизни. И отнимая у него эти секунды, разве мы не покушаемся именно на его будущее? Ибо только такое будущее единственно реально, будущее, ощущаемое в каждой минуте, секунде, терции настоящего. Только в настоящем мы живем реально, только тогда мы можем назвать жизнь жизнью, если мы прошли ее полно вот сейчас, вот в *эту* минуту и в *эту* секунду. И нет такой силы, которая могла бы изменить или опровергнуть эту истину.

Такова *схема* рассуждений Оконного. Нет возможности исчерпать хотя бы в изложении обилие подпирающей схему «аргументации»,— вся 6-я картина (акт III) представляет сплошной лирико-философский трактат на эту тему. Но и отдельные афоризмы Оконного крайне показательны.

Одно сыпнотифозное «я»
Мне ближе, чем миллиарды грядущих.

Слабые, резонерские реплики Веры вызывают у него поток раздраженных восклицаний:

...веселое дело коммуны
Мы строим с угрюмостью гробовщика,
А почему не рвется щека
Улыбкою в тридцать два тваж карата?
Да потому, что мы любим цыфирь,
А вовсе не жизнь. Поди расфуфырь
Любой сентимент — и уж небу не рад, а?
Свист, улюлю, цитаты. Тоска.
Нужно быть гладкому как тваж, как доска.

Картина заканчивается короткими репликами:

Вера: Впрочем, пожалуй, ты коммунист.
Окон.: Благодарю и падаю ниц.
Вера: Но заражен бациллою поэзии.
Окон.: Глупости! Я трезвее и полезнее:
К социализму я ставлю вехой
Счастье сегодняшнего человека.

There is the rub — говорят англичане. В этом и загвоздка — гласит грубый перевод. Ничего неожиданного в этом «переломе», ничего разрушающего логику мотивов образа *нет*. Не только в личном безволии и дряблости Оконного надо искать причины конфликта, а в основной установке образа. Скелет из плоти Оконного и не мог выделиться, ибо вся установка от начала до конца была на *мякоть*. В бешеной атаке на Белоярск Оконный полагал высшее *сегодняшнее* счастье для своей *эмоциональной мякоти*. Он возмущался тем, что Чуб откладывал штурм на-завтра именно потому, что мякоть требовала полного счастья на «сегодня». Но когда оказалось, что для такой поблажки мякоти все же требуется свирепая воля скелета, мякоть сдрейфила, запросила пардону и,

наконец, взбунтовалась против закона революционной целесообразности, а героический Оконный-Ней свелся к зарайскому счетоводу Оконному, который, несмотря на свое мечтательство, а, может быть, и благодаря ему, живет вне всяких широких перспектив и *только «сегодня»*.

«К социализму я ставлю вехой счастье сегодняшнего человека» — какая типично интеллигентская концепция, какой типично интеллигентский конфликт! Какая сложная, какая затрудненная поэтическая мотивация была пущена в ход для того, чтобы разрешиться под конец в этой простой формуле! Как ни великолепен Оконный-Ней в своей изысканной поэтичности, какие тончайшие ароматы мысли и чувства от него ни исходят, все же трудно ему прикрыть немудрящие эгоистические мотивы социальной группы, которая готова приять социализм, взять его, даже помочь его осуществлению, но которая может и застрять в пути, если подъем становится чересчур крутым, если для преодоления подъема необходимо пожертвовать частью веселья сегодняшнего дня.

«Господи, скоро ли социализм!» — вздыхает Оконный.

— Скоро, — отвечают ему. Но дело дьявольски трудное; неизбежны даже жертвы.

— В таком случае я ставлю условие: сегодняшнее счастье сегодняшнего человека, — продолжает Оконный-Ней.

— Хорошо, но что если сегодняшнее счастье запоздает, положим, для тебя на две твоих полноценных секунды? Что тогда? Неужели ты захочешь окупить эти две секунды ценой отказа от социализма?..

К этому приводит конфликт, завязавшийся в антитезе: Полуяров — Мэк. Сначала творческая спецовская индивидуальность не уместилась в рамках определенного коллектива и пошла на приманку великолепного бизнесса. Затем основное социально-психологическое ядро той же индивидуальности устремилось к несбыточным свершениям, к «лилиям, распускающимся в пустыне», но пришло к недлинной и несложной философии сегодняшнего дня. Какое подозрительно близкое соседство: бизнесс в образе мистера Кука и крохоборство драгоценных секунд под философской маркой релятивизма и субъективизма! и не только соседство но и родство: и тут, и там подлинный единый эквивалент определяется простой формулой: *оправдание делячества!...*

* * *

До сих пор мы рассматривали основной конфликт пьесы, как он развертывался в системе мотивов Оконного. Но тот же конфликт развивается и в системе образов пьесы, органически с первым связан. Вернее, это разные выражения одного и того же конфликта. Их можно раздельно рассматривать, но их нельзя разделять...

Оконному противопоставлен Чуб, олицетворенная революционная целесообразность, доподлинная скелетная воля. Чуб всегда рассчитывает и на сегодня и на завтра, его воля не дрогнет перед соблазнами на-

стоящего. Величие этого характера проявляется в наибольшей мере даже не в знаменитом приказе о сыпнотифозных, а в том, что в момент, казалось бы, полного триумфа Оконного, взявшего Белоярск, Чуб, единственный из действующих лиц, сохраняет трезвую голову и решительно отказывается от иллюзорной победы, которая с минуты на минуту может превратиться в реальное поражение. В общем этот образ и количественно и качественно раскрыт гораздо более скупо, чем образ Оконного. Тем не менее возникает вопрос: действительно ли Чуб целиком и полностью *внешен* Оконному, действительно ли это сила, от начала до конца отрицающая Оконного? Другими словами, соответствует ли это образное воплощение некоего трезвого политического разума объективной действительности руководящего пролетарского коллектива революции? И да и нет. Мы уже видели, чем он *отличается* от Оконного. В *этом* отношении образ Чуба ближе к объективной истине, чем другими своими сторонами. В этом же отношении Чуб и всего симпатичнее, несомненно и понятнее пролетарскому читателю. Тем обстоятельством, что певец Евгения Нея раньше всего научился более или менее адекватно передавать эту сторону пролетарской действительности определяется и *мера* идеологической *близости* Сельвинского пролетариату. И мера эта не так мала, как это кажется иным критикам. Но в образе Чуба же дана и *мера* идеологического *расхождения* Сельвинского и с ведущим классом революции. Оконного, готового в припадке отчаяния обозвать революцию «негритянским богом», больше всего возмущает в Чубе жестокое пренебрежение ко всему «простому человеческому», его, так сказать, надчеловечность. Действительно, Чуб таков: он презирает массу, третирует ее как стадо баранов, игнорирует ее желания, внушает повиновение окриком и сильным жестом (убийство Деверина в сцене митинга), короче говоря, его руководство доходит до людей в виде слепой, нерассуждающей, автоматически сметающей препятствия воли.

Последнюю черту Оконный обобщает и утрирует в своих философских излияниях; это то, с чем никак не хочет примириться тонкая психическая организация Оконного. Однако как раз в этом пункте Чуб является своеобразным отчуждением образа Оконного, здесь он *ближе всего* Оконному и дальше всего от объективной истины пролетарского коллектива. По отношению к *людям* Чуб и Оконный действуют совершенно *одинаково*, хотя и в разных направлениях. Отнимем у одного грубость и жестокость, у другого — поэтический нимб, и что останется? Останется одинаковый метод отношения к человеку: сверхчеловеческие замашки, титанизм, третирование массы как «косной материи», индивидуалистическое мессианство. Разве советовался с какой-нибудь массой (если не считать машинистки Верочки и деловода Петрова) Оконный прежде, чем пустить в ход машину наступления, разве спрашивал он всех этих бессмысленно погибших красноармейцев, хотят ли они пожертвовать собой во имя интересной идеи «развертывания эсперанто в мировой союз коммун», или

во имя того, чтобы счетовод «с пером № 2» почувствовал себя способным к роли «маленького капрала?» Конечно, *нет*, — точно так же, как и Чуб не спрашивал у сыпнотифозных согласия на их горькую участь.

В решающем пункте характеристики оба образа, на первый взгляд выступающие как будто антагонистически, *отражаются один в другом, воспроизводят друг друга*. Видимый простым глазом конфликт «Командарма» можно свести к формуле: поэзия личных чувств против рациональной прозы классовой борьбы, против суровой дисциплины революционного коллектива. Но эта видимость — ложная видимость, ибо страдающая (в лице Оконного) поэзия строит образ прозы и дисциплины по собственному своему подобию, наделяя его (образ) наихудшими чертами своей индивидуалистической природы. Иначе говоря, угнетающая поэзию сторона дана в трагедии больше субъективно, чем объективно. Но тем самым антитеза: поэзия — проза превращается в тощую абстракцию, а реальная, действительная основа конфликта передвигается в совершенно иной план: не конфликт поэзии и прозы, творческой индивидуальности и нивелирующей воли коллектива вообще, а конфликт этих начал в бытии и сознании значительной интеллигентской группы, успевшей связать себя с социализмом, но не всегда поспевающей за быстрой сменой и ростом требований, предъявляемых пролетариатом к сотрудникам социалистической революции. Конфликт этот отражается в художественной идеологии не объективно. Все, что находится по сю сторону индивидуалистического «порога», поэтизируется и сублимируется; все, нарушающее этот «порог», является как жестокая проза и порой встречает интенсивное сопротивление. Но в том-то вся и суть, что *болезненные ощущения, связанные с социалистической переделкой мечтателей, энтузиастов, «коммуноидов», вызываются не принципами переделки, а органическими дефектами индивидуалистического, мелкобуржуазного бытия*. Индивидуалистическое же сознание проецирует эти дефекты в иную, в пролетарскую среду, как индивидуалистическое бытие эту среду своими дефектами заражает. Когда поэзия (Оконный) содрогается перед слепым бездушием скелета, — это означает только то, что некий социальный вид не узнает себя в собственной автокарикатуре.

Не будучи до поры до времени в состоянии *подняться* на уровень пролетарского коллектива, Оконный-Ней *снижает* образ коллектива до уровня своего понимания. Это значит, что в социальном бытии мечтателя не назрели еще предпосылки для более объективного и адекватного понимания пролетарской революции. И это неудивительно: Оконный вышел непосредственно из Нея и Полуярова, Полуяров — из Нея, Ней — из «Раннего Сельвинского». А мы уже видели, какая реальная основа породила их всех. Их внутреннее богатство — призрачное богатство, эманация реальной нищеты. Когда они противопоставляют это ложное богатство будто бы прозе революции, то ведь на самом деле они противопостав-

ляют ей одну из худших сторон своего социального бытия. Когда они пытаются утвердить автономную ценность «поэзии», индивидуалистический «порог» разыгрывает с ними самые скверные шутки: творчество оборачивается пошлым бизнессом, «поэзия»—самой что ни на есть жалкой и крохоборческой прозой «сегодняшнего дня». Убогий Акакий Акакиевич из г. Зарайска начинает преследовать их по пятам. А о действительных поэтических и прочих богатствах *действительного* пролетарского коллектива Акакий Акакиевич знает пока что мало, во всяком случае не все, — иначе Оконные были бы попросту невозможны.

* * *

Остается сказать несколько слов о характере разрешения основного конфликта трагедии. Разрешается ли он вообще? Мне кажется, что нет, если понимать под этим решительный выход в то или иное бытие. Правда, Чуб одержал физическую и моральную победу над Оконным, но не чисто ли сюжетного порядка эта победа? Ведь в последней картине, когда все уже приведено в порядок, когда Оконный физически уже не существует, когда Чуб разрабатывает свой план наступления, появляется вдруг человек по фамилии *Подоконников* и с характерным «тваж» шепчет про себя сонет о поэте и герцогине. Ему не мешает и голос из радио-рупора, читающий чудеснейший по ритму список бойцов, погибших при взятии города, он продолжает, очевидно, верить, что «распускаются и лилии в пустыне».

Как понимать такое использование кольцевой формы? Как утверждение высшей победы Оконного или как утверждение той мысли, что элементы Оконного и Чуба будут вечно противоборствовать, покуда существует на земле человек? Если принять во внимание сюжетную победу Чуба, последнее истолкование представится наиболее отвечающим логике произведения: скелет побеждает в мире практики, поэзия — в глубинах внутренней жизни чувств. Это значит, что индивидуалистический «порог» еще не устранен. Но это и не значит, что он не сдвинут с места. Огромный сдвиг произошел. Самая история Оконного могла произойти именно потому, что все и всяческие формы индивидуалистического бытия и сознания вступают в полосу жесточайшего ущерба. Как и относительно Полуярова мы вправе сказать, что социальному субъекту стиля Сельвинского на нынешнем этапе его развития присущи мотивы поэтизированного дезертирства (à la Оконный) от трудностей революционного подъема к «веселому делу» только сегодняшнего дня, но они далеко не целиком его характеризуют.

Колебание маятника, отмеченное в «Пушторге», продолжается. Антисоциалистический, буржуазный полюс на этот раз замаскирован философией «сегодняшнего дня», которая есть не что иное, как очередная транскрипция бизнесса, плюс соблазны мистера Джошуа Кука. Что это

лишь довольно заметное качание, но отнюдь не решительный переход, подтверждается и мотивами образа Оконного. Мотивы образа все время «мерцают», патетика образа то и дело снижается. Вспомним заикание Оконного, это нарочито введенное «тваж», делающее героя таким жалким в самые эффектные минуты, «тваж», играющее для характеристики образа почти такую же роль, как эпилепсия для князя Мышкина. Конферансье с плоским зубоскальством его реплик высмеивает Оконного отнюдь не как совершенно посторонний зритель, а тщательно выбирает такие моменты, которые вызывают сомнение у самого Оконного. Наконец как много говорит этот буршевски-шутовской выкрик Оконного: «*Да здравствует социализмус*! *Да здра*.....!» Этот возглас, вырывающийся у Оконного в тот самый момент, когда железная рука судьбы разбивает все его планы, способен вызвать лишь хохот аудитории и во мгновение ока уничтожить все лирическое обаяние образа. Коварный удар!..

Все это делает последнее произведение Сельвинского типичнейшей интеллигентской драмой эпохи социалистической революции. Конфликт «Командарма» следует признать основным конфликтом всего стиля, с тем добавлением, что в «Командарме» конфликт получил свое наиболее развернутое и наиболее обобщенное, хотя и недостаточно объективное выражение. Вместе с тем Сельвинский определяется как крупнейший и типичнейший художник советской интеллигенции, отыскивающей — с огромными и болезненными колебаниями — свой путь к социализму. Мощный индивидуальный талант Сельвинского придает социальной подоснове стиля причудливое, но в то же время и весьма конкретное идеологическое выражение. Сквозь сложную, блестящую ткань его стихов легко прощупывается аритмичный пульс жизни значительной переходной группы советского общества. Художественно-познавательная ценность поэзии Сельвинского для руководящего класса революции очень велика. Надо, чтобы сам поэт научился познавать объективную диалектику своего бытия и бытия пролетарской революции так же полно, как по его стихам коммунистическая критика познает объективную природу Оконных и Полуяровых. Как сурова ни бывает коммунистическая критика к ошибкам и срывам поэта, она всегда будет сопровождать своим искренним сочувствием и дружеской поддержкой борения этого замечательного дарования за более высокий социально-идеологический уровень художества. После «Командарма» действительный шаг вперед может быть лишь на пути преодоления как поэтической лжи Оконного, так и однобокой, а потому и извращенной истины Чуба, на пути преодоления метафизического разрыва «разрушения» и «созидания», «личного» и «социального», «настоящего» и «будущего», «поэзии» и «прозы». Евгений Ней должен вторично умереть, на этот раз без всякой надежды на воскресенье, и призрак его должен быть навеки изгнан из жизни и из мира поэзии. «Багрово-мутное, в клетку, манто», это знамя бессильного мечтательства, должно быть решительно свернуто и сдано в музей воспо-

минаний о жалком прошлом, — там займет оно свое место рядом с «голубым цветком» Новалиса и прочими «прекрасными незнакомками».

Суммарная характеристика лейтмотивов стиля Сельвинского показала, надеюсь, что для таких побед поэтом завоеваны уже немаловажные предпосылки. И если эти предпосылки реализуются, то не придется поэту сожалеть о «лилиях, распускающихся в пустыне», ибо тогда он сможет повторить вслед за Шекспиром: «Lilies that fester smell far worse than weeds [1]).

Переделка мечтателя продолжается. Но и суровая необходимость решительного выбора уже стучится в ворота поэзии...

[1]) «Гниющие лилии пахнут хуже сорных трав».

О «ВЫСТРЕЛЕ» И КОЕ-ЧТО ПО ПОВОДУ.

Н. Усачев.

Сначала — по поводу.

«Я люблю его: *он хорошо ненавидел*», — писал Байрон о своем знаменитом соотечественнике, грозном и загадочном Юниусе. То была высшая похвала, адресованная одним бойцом другому, — через головы, примерно, двух поколений. Безыменский не Юниус, среди его современников нет и не может быть Байрона, и неизвестно вообще, как оценит история поэтическую деятельность нашего современника Безыменского. Последнее нас, конечно, менее всего интересует. Но факт тот, что своим последним произведением Безыменский эту байроновскую высокую похвалу *заслужил*. Его «Выстрел» — настоящая песня пролетарской ненависти к врагам и предателям революции, песня заражающая, — при всех своих явных и серьезных политических ошибках и художественных дефектах...

Кроме того, вернее, именно потому «Выстрел» есть художественный вызов, брошенный целому стилевому направлению. Мы этот вызов поддерживаем. Почему? По той простой причине, что в платформах и лозунгах идеологов и теоретиков так называемого пролетарского психологического реализма нехватает самой «малости»: требования от пролетарского художника активно-классового, революционного отношения к действительности, классово-субъективного подхода к эмпирии сегодняшнего дня. Мы поддерживаем вызов Безыменского по той причине, что все эти лозунги «живого человека», «разоблачения действительности», «психоидеологического равновесия» являются в своем конкретном практическом овеществлении синонимами *пассивно-созерцательного примирения с действительностью, художественной покорности перед последней.*

Можно подыскать неплохое объяснение в оправдание господству этих лозунгов в условиях восстановительного периода революции, когда пролетарская литература впервые замещала определенным конкретным содержанием космические и железобетонные абстракции «Кузницы» и Гастева.

Но уже только объяснение, и никак не оправдание, можно подыскать тому обстоятельству, что лозунги, изжившие себя и абсолютно

непригодные для поэтического решения задач реконструкции, подвергаются столь упорной консервации в головах и в делах иных вождей пролетарского литературного фронта. Мы живем в обстановке мелкобуржуазной страны, мы живем в такой обстановке, когда взбаломученная нашим наступлением буржуазная и мелкобуржуазная стихии мобилизуют все свои способности сопротивления и мимикрии. Мы давно и хорошо научились распознавать и бить ее в области политики. Здесь мы отлично умеем противопоставлять образ класса-гегемона и его авангарда — мещанско-индивидуалистическим заскокам отдельных субъектов, какими бы сверхчеловеками эти субъекты самим себе не казались.

Не то в области таких идеологий, как литература и искусства. Здесь даже пролетарский художник часто еще по уши облеплен сором мелкобуржуазных традиций и иллюзий. Над ним довлеют традиции буржуазного и мелкобуржуазного, отчасти дворянского, реализма, привыкшего ставить в центр своего внимания индивидуального человека. Ему, художнику и теоретику, часто невдомек, что индивидуальное выступает в этой традиции как высшая конкретность, как противовес «бездушным абстракциям» общественного бытия [1]). Иные, как попугаи твердят совершенно неоспоримое положение о том, что задачей искусства является показ типичного (всеобщего) в индивидуальном (единичном), а в своей практике превращают индивидуального человека в единственную и высшую конкретность, т. е. на деле позволяют хозяйничать в нашей литературе чужому общественному человеку.

Многие не отделались еще от типично мелкобуржуазного пристрастия к пассивно-созерцательному любованию собственным «я», к психологическому самокопанию и самообнюхиванию; они до одурения щупают свой личный пульс, забывая иногда о пульсе эпохи; они способны сделать художественное событие из светового блика, упавшего на человека героя, из «пупырышков» Митьки Векшина; они готовы превратить в проблему всех проблем половое тяготение друг к другу двух интеллигентов различного классового происхождения и забывают о тех массовых и мучительных процессах революционной ломки быта, которые совершаются в недрах рабочего класса.

Этим вкусам и тенденциям соответствуют и образцы. Крайне характерен тот список реалистов, будто бы непосредственных учителей пролетарской литературы, который был выдвинут т. Фадеевым в его печально знаменитом отныне выступлении на последнем пленуме РАППа (см. «Литгазету», № 28). Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, Мопассан, Толстой, — все это гиганты реализма, заслуживающие всяческого вни-

[1]) Нашелся кстати весьма подходящий теоретик для платформы «живого человека». Некий А. Андрузский в своей работе «Эстетика Плеханова» так и провозгласил единичное высшей конкретностью. Этот «марксизм» имеет больше общего с теориями исторического процесса Риккерта, чем с марксизмом Маркса — Энгельса — Ленина.

мания, изучения и даже, в определенных, точно оговоренных рамках, «подражания» со стороны пролетарской литературы. Но, с другой стороны, эти писатели были в большинстве идеологами классов, либо разочаровавшихся в своих былых иллюзиях, либо быстро шедших под откос своего исторического бытия. Их поэтическое отношение к реальности в основном бездейственно, статично, в нем мало элементов революционного преодоления действительности. В лучшем случае они принимали эту действительность со всеми ее противоречиями (Бальзак); но еще сильнее звучит в их творчестве нота безнадежной, обреченной покорности перед уродствами человеческого бытия (Флобер, Мопассан). Их идеалы редко-редко выходили из пределов буржуазной действительности, а если и выходили, то были идеалами либо явно реакционными, либо мелкобуржуазно-утопическими.

Потому-то при всем огромном размахе своего творчества, при всей неоспоримой его познавательной ценности они неизменно возвращались к индивидуальному, т. е. буржуазному и мелкобуржуазному, т. е. извращенному, неполноценному общественному человеку. «Срывание всех и всяческих масок» они обычно, за малыми исключениями, соединяли с таким «лакированием» дворянской, буржуазной и мещанской действительности (Бальзак, Толстой), какого никогда не допускали столь поносимые Фадеевым революционные романтики, которые, что там ни говорить, лакировали все же не конкретного, эмпирического лавочника, а лучшие идеалы буржуазной революции, ибо других более прогрессивных и реальных, так сказать, идеалов в их время не было и быть не могло.

Но почему, спрашивается, т. Фадеев так ограничил «кадр» литературных учителей пролетариата? Разве не был гениальным «разоблачителем действительности» Франсуа Раблэ? Разве не был им Свифт? Разве не был в этом смысле доподлинным реалистом Дидро, всегда приводивший в такой восторг Маркса? Разве не нужен нам уже Вольтер? Разве не «срывал все и всяческие маски» «последний романтик» Генрих Гейне, друг и поэтический соратник Карла Маркса? Разве не был великим реалистом Сервантес? Разве нельзя нам учиться у великого, совершенно не оцененного у нас и даже не переведенного на русский язык Вильяма Годвина, которого так любил Н. Г. Чернышевский?

Можно было бы еще расширить этот список доказательств странной забывчивости т. Фадеева... нет, совсем не странной, наоборот, легко объяснимой «забывчивости»! Тов. Фадеев может отрицать эта сколько ему угодно, но то, что мы слышим от него и его единомышленников на протяжении почти двух лет, свидетельствует о том, что эта «забывчивость» и этот выбор образцов продиктованы совершенно определенной установкой: Бальзак и Стендаль, Флобер и Золя, Толстой и Мопассан канонизированы не столько ради их реализма, сколько ради их *психологизма*. Такие истинные разоблачители и срыватели масок, как Раблэ и Сервантес, как Свифт и Годвин, как Дидро и Вольтер, как

Гейне и ряд других — не совсем подходят для сторонников гегемонии психологического жанра в пролетарской литературе, ибо *эти* писатели характерны прежде всего своей резко выраженной политической направленностью, своим сравнительно малым интересом к внутреннему человеку, своими отчетливыми (относительно, конечно) положительными идеалами, которые были идеалами восходящих классов и групп. Только тем, что у этих писателей мало чему можно выучиться по части психологизма как особого жанра, и ничем другим, можно объяснить происхождение глубоко реакционных по своей сути лозунгов т. Фадеева: долой Шиллера и да здравствует Мопассан [1]). Фадеев явно путает две совершенно разные стороны вопроса. Изучение Мопассана может дать пролетарскому писателю да и рабочему классу вообще познание определенных сторон буржуазной действительности. Но научить пролетарского художника поэтической борьбе за дело рабочего класса Мопассан не может; хорошо уже, если он не научит всеразлагающей, разъедающей, пассивной рефлексии, которая способна в конце концов разрушить пролетарское естество художника. Разве можно отрицать наличие довольно значительных следов такой рефлексии в последнем крупном по размерам произведении т. Либединского («Поворот»)? Разве не отягощено такой же рефлексией начало нового романа Фадеева («Последний из Удэге»)?

Вот эта-то бессознательная боязнь внесения в литературу острейших вопросов классовой борьбы, эта неприязнь к открытой, резкой, воинствующей публицистике на полях поэзии, эта концентрация всех средств изображения и выражения вокруг *психики* индивидуального человека, это требование художественной гегемонии «внутреннего человека», это требование пропорционального распределения света и теней, в художественной практике приводящее к типично примиренческому «очеловечиванию» образов классового врага (кулак в «Брусках» Панферова), этот объективизм, на деле подрывающий принцип классовой направленности творчества, это подозрительное обхаживание и обсасывание проблем биологии «подсознательного», эти непрекращающиеся теоретические и практические попытки объявить гегемонию психологического жанра «столбовой дорогой» пролетарской литературы — все это несет с собой величайшие опасности делу пролетарской литературы на новом этапе нашего революционного развития.

Лозунги психологизма и созерцательного реализма не мобилизуют, а демобилизуют пролетарскую литературу перед лицом задач реконструктивного периода. Вместо того чтобы переводить мелкобуржуазную попутническую литературу на рельсы подлинно пролетарской тематики

---

[1]) Тов. Фадеев очень любит в подтверждение своих взглядов ссылаться на художественные вкусы Маркса. Почему же он в таком случае умалчивает, что Маркс был страстным поклонником Данте, который ничего общего с психологизмом, конечно, не имел? Почему т. Фадеев ничего не говорит о том, как Маркс любил романтика Гейне?

и мировоззрения, эти лозунги фактически толкают пролетлитературу на рельсы попутнической тематики и, что страшнее всего, попутнического мировоззрения. Ибо пришли они, эти лозунги, из художественной практики определенной, отнюдь не самой революционной и близкой нам группы попутчиков. Это верно, это трижды верно, как бы ни гневались на нас иные статские советники от пролетлитературы. Недаром же такая типично мелкобуржуазная и попутническая писательская организация, как организованный Воронским и руководимый ныне Лежневым и Горбовым «Перевал», готова рукоплескать творческим лозунгам налитпостовской группы, ибо действительно «перевальская» художественная платформа «социалистического гуманизма» (?!), если не придираться к частностям терминологии, ничем в основном не отличается от художественной платформы Авербаха — Фадеева — Либединского — Киршона. Справедливость требует подчеркнуть, что платформа «Перевала» хронологически *старше* платформы РАППа. Первая идет от «искусства видеть мир» Воронского и перекликается со второй в лице бесподобного «автора» теории «непосредственных представлений». Этим фактом решается и вопрос о том, кто к кому идет. Смешно после этого слышать вопли о том, что кто-то недооценивает социально-функциональной роли литературы. Ведь это же настоящее теоретическое недомыслие: левая рука бросает обвинения кому-то, кто будто бы не хочет видеть в литературе не только факт, но и фактор, и в то же время правая рука выбрасывает стилевые лозунги, из которых на данном конкретном этапе развития никакая доподлинно пролетарская литература-фактор возникнуть не может!

Пусть не поймут нас сторонники психологического жанра так, что мы против всякого психологического анализа вообще. Крайности Чужака нам чужды в не меньшей мере, чем непосредственнейшему т. Либединскому. Но мы также против монополии «внутреннего человека» в литературе, против бессмысленного, ни природе рабочего класса, ни его новым задачам не отвечающего, невозможного на деле превращения психологического жанра в литературный стиль пролетариата. Мы не против психологического анализа, но мы и за то, чтобы этот анализ был лишь одним из компонентов (отнюдь не самым важным) формирующегося стиля пролетлитературы. Мы подчеркиваем необходимость борьбы за такую литературу, которая сама была бы в руках партии и рабочего класса острейшим оружием решения задач реконструктивного периода. Мы подчеркиваем необходимость самой решительной установки на классовую, на политическую направленность пролетарской литературы.

В условиях решительной схватки с остатками капитализма в стране, в условиях бешеного и все возрастающего сопротивления кулака и нэпмана наступлению рабочего класса, в этих условиях не является пролетарским произведение, оставляющее своего читателя холодным и равнодушным зрителем или слушателем, произведение, из которого отчетливо не явствует, кого любит и защищает, а главное, кого *ненавидит*, с кем

воюет его автор, произведение, не поднимающее массы на борьбу, не зовущее к новым достижениям, не обрушивающее ударов на всех и всяческих врагов и предателей революции и социалистического строительства. И это не только вопрос личных убеждений и настроений писателя. Это еще и сложнейшие вопросы *художественного метода, стиля* и всех относящихся сюда стилевых проблем (жанр, тематика, сюжетика и пр.). Жанр психологического реализма не пригоден для решения этих задач. Пролетарская литература реконструктивного периода должна иметь *свой стиль*. Стиль этот не может, как и всякий другой стиль, возникнуть из ничего. Он должен иметь и точку опоры и уж во всяком случае точку отталкивания. Точкой отталкивания должен прежде всего явиться жанр психологического реализма. Мера преодоления последнего будет не последней мерой успехов нового стиля. Это, конечно, не все. Точкой опоры для поисков нового стиля могут и должны неизбежно явиться и жанры, выработанные литературами революционной буржуазии и мелкой буржуазии (см. выше), и так называемые газетные жанры (очерк, фельетон) и, наконец, жанры, зарождающиеся, но совершенно еще не разработанные в литературе западно-европейского пролетариата. В посмертной статье В. М. Фриче, в ряде других статей нашего журнала, вопросы эти получили достаточно отчетливую постановку.

Мы не провозглашаем сейчас монополии какого-нибудь одного жанра, мы хотим только, чтобы *все* возможные жанры работали под очерченным уже углом зрения. Но для этого должен прежде всего потесниться не по праву захвативший слишком много места психологический жанр. Потесниться для того, чтобы дать место хотя бы зачаткам новых, более отвечающих очередным задачам пролетариата жанров, дать, например, место «Выстрелу»...

* * *

Иные пролетарские драматурги не прочь увидеть свои произведения на подмостках МХАТ I. Не знаем, завоюют ли они «художников» для пролетарской драматургии. Скорее похоже на то, что «завоеватели» окажутся в плену у художественных методов «побежденного» театра. Во всяком случае, не зря восторгаются методом Станиславского некоторые любители, то-бишь, теоретики пролетарского стиля. Известное «избирательное сродство» здесь бесспорно. Пьеса Безыменского предназначена для театра Мейерхольда. И также не случайно. Во всяком случае МХАТ I с ней нечего делать. Эту пьесу МХАТ I, наверняка, не завоевал бы, если бы даже взялся ее ставить.

Резкий, хотя и не до конца последовательный, разрыв с каноном психологического жанра, — вот что в первую очередь отмечаешь, когда знакомишься с литературным текстом «Выстрела». Вся сюжетика комедии исчерпывается эпизодом из производственной жизни одного трампарка, где в отчаянной, жестокой схватке сталкивается старое с новым, рабочая

масса с бюрократами, энтузиасты производства, пятилетки, социалистического строительства со шкурниками, рвачами, сознательными и бессознательными вредителями. Различные линии поведения начинаются у самого списка действующих лиц. Вы предчувствуете и предвидите это по кратким, но выразительным авторским ремаркам. Уже этот прием является демонстративным отрицанием психологизма, ибо какой же, в самом деле, психологизм, если вы с самого начала знаете, что Дуньдя (технический секретарь ячейки) это «пробор, к которому пришпилено лицо». Правоверный психологист как раз из Дуньди и сделал бы необычайно сложное и интересное игралище всякого рода психологических экстравагантностей. Но Безыменскому для его целей нужна маска, по которой он сумеет потом ударить со всей ненавистью и гневом. Пожалуй, все отрицательные типы комедии являются такими масками.

Да, да, начисто отрицательные типы! Да, да! маски! — многоуважаемейшие сторонники «живого человека» и объективного распределения света и теней! Да, да, все действующие лица комедии заранее разделены на положительных и отрицательных типов! Можно и следует критиковать Безыменского за то, что он, может быть, недостаточно справился с художественным осуществлением этого старого принципа мольеровского театра. Но можно ли возражать против самого принципа? Разве не живут до нашего времени комедии Мольера, построенные в основном именно на таком твердом распределении точно зафиксированных амплуа? Мы не сравниваем Безыменского с Мольером, — боже нас упаси; Безыменский хуже Мольера, — радуйтесь, хранители «дистанций»! Мы только хотим подчеркнуть, что вопрос об удаче или неудаче применения этого принципа решается не самим принципом, а содержанием, которое вложено драматургом в такую «жесткую», рассудочную организацию пьесы. А содержание это у Безыменского слишком актуально, слишком насыщено злобой политического дня, слишком накалено страстью борьбы, чтобы мы могли поставить ему на вид этот смелый эксперимент...

Итак, отрицание психологизма с самого начала. «Положительность» одних и «отрицательность» других овеществляется только в движениях, жестах и в словах-поступках (не в словах «внутренних», произносимых только для себя). Это не значит, что Безыменский отказывается от каких бы то ни было психологических характеристик. Они у него есть, но они органически включены в общую цепь действия, сами составляют его необходимую часть. Психологист созерцательного типа вынужден в порядке развертывания «внутреннего мира» персонажей то-и-дело выключать, так сказать, действие, тормозить, замедлять его. Драмы Чехова, произведения Толстого, например, сплошь состоят из таких *остановок*. Да и в произведениях наших пролетписателей, работающих по канону психологического жанра, можно найти немало таких перерывов действия, вызванных именно статичным, созерцательным отношением к проблеме психологического анализа. По сути же дела за этим кроется некий

объективный разрыв «внутреннего человека» с действительностью общественного человека.

У Безыменского психологическая характеристика не отделяется от социальной. Последняя не раскрывается через изолированный от действия анализ, а наоборот: психологическая характеристика дается в социальном поступке, движении, акте. Безыменский стремится в своей пьесе — не всегда последовательно и удачно, как будет показано ниже — к минимуму психологического торможения. Для этого он прибегает и к таким средствам, как убыстрение и лаконизация диалога, изобретает интереснейшие композиционные нововведения («конструкция темпов» и миниатюра как особая мельчайшая единица действия, соответствующая бешеной скачке «конструкции темпов»), которые максимальный эффект дадут, конечно, в сценическом овеществлении. Но, с другой стороны, надо иметь в виду, что динамизмом своим «Выстрел» в значительной мере обязан достигнутому автором минимуму психологического торможения. Таким образом две существеннейших особенности «Выстрела» — *апсихологизм* и *динамизм* — оказываются взаимно обусловленными друг другом. К ним присоединяется и третья, очень важная черта — *антибытовизм* комедии. Опять-таки «Выстрел» не лишен множества бытовых черточек, но они либо распределены — в порядке отделки индивидуальных портретов — по действующим лицам, либо играют роль острой приправы к отдельным местам, не выделяясь в особый компонент общей конструкции пьесы, которая от начала до конца остается крайне «условной». Так сочетаются и переплетаются в комедии психологизм, динамизм, антибытовизм, разрушая и ломая тугоподвижные рамки канонического психо-реалистического жанра.

Если присоединить сюда шарж как дополнительный прием характеристики, довольно удачные пародии на наш канцелярско-бюрократический, а также официально-ораторский «фольклор» и гораздо менее удачную попытку пронизать диалог нитями многочисленных афоризмов и ходких словечек à la Грибоедов, наконец, очень легкий, хотя и до наивности несамостоятельный четырехстопный ямб, которым написана бóльшая часть пьесы, — то мы получим общее представление о том арсенале средств, какой приведен в движение Безыменским. Надо сказать, что в основном Безыменский одержал победу. И это даже не столько личная творческая победа Безыменского (здесь у него немало срывов, о которых мы еще будем говорить), сколько победа определенной стилевой идеи, победа определенного стилевого эксперимента и одновременное поражение психологического жанра. Может быть несколько эклектически, но все же весьма решительно Безыменский нащупал один из «больших» жанров доподлинно политической, доподлинно публицистической поэзии. Факт тот, что ему в основном удалась вещь высокой эмоционально-политической зарядки, вещь, классово и политически заостренная до последней запятой и в то же время способная — в этом

не может быть сомнения — поднимать и электризовать аудиторию своими художественными средствами. Что всего важнее, эта вещь удалась ему на путях полного разрыва со стилевыми лозунгами Фадеева — Либединского. Этот последний факт один стоит десятков художественных платформ и сотен самых, что ни на есть льстивых статей М. Григорьева о «Повороте».

Безыменский посвятил свою пьесу борьбе за самокритику. Пусть же критика коснется и «Выстрела». Прежде всего о главной художественно-политической ошибке пьесы. Мы говорили уже, что разрыв с психологизмом не проведен у Безыменского до конца последовательно. Автор «Выстрела» не мог удержаться от соблазна психологизации образа завтрампарком Пришлецова, центрального отрицательного персонажа пьесы. В результате изворотливый, но сам по себе ничтожный бюрократ, карьерист и властолюбец превратился в необычайно импозантную и значительную фигуру. Монолог-исповедь Пришлецова занимает больше шести страниц (см. «Молодая гвардия», № 17), т. е. пространство, никак не оправдываемое ни объективным значением образа, ни задачами пьесы. Просто диву даешься, когда видишь, во что вырос этот «мелкий бес» бюрократизма! Не то ницшеанец, не то воскресший Макиавелли, не то человек, страдающий манией величия, не то какой-то модернизованный Мефистофель, он на протяжении шести страниц изливается, раскрывается перед самим собой, то-и-дело разражается приступами «дьявольского» хохота, и все это — как вы думаете, на какую тему? все это на тему о его собственном величии, о том, что он самой природой призван властвовать, что пролетариат, партия — глупое человеческое стадо, с которым любой ловкач может сделать все что угодно. Вот образец:

Нет класса!
Есть лишь дурь и разум.
Нет партии!
Что ни тверди,
Есть лишь толпа
и есть вожди,
Толпу ведущие приказом!
. . . . . .
Хочу весь век вождем прогнить,
Пускай перерожденцем быть,
Но все же в мировом масштабе.

Это и смешно, и неубедительно, и безвкусно. Весь Grundplan центрального конфликта претерпевает благодаря этому заметную деформацию: социальная героика «положительных» обрушивается на какого-то психологического «воробья», хотя и гиперболизованного до «сатанических» масштабов. А ведь ей полагалось бы обрушиваться на классового врага и его агентов. Но здесь уже художественный ляпсус вырастает в политическую ошибку. Поэт волей-неволей весь заряд своего «Выстрела» должен предназначить именно карьеристу Пришлецову.

Но ведь это и значит дезориентировать партию и рабочую массу насчет направления боевого огня. Наиболее интенсивного обстрела требует на данном этапе правый уклон от генерального курса партии. В пьесе же главной мишенью выдвинуты карьеризм, бюрократическое властолюбие и притом как явления чисто *психологического* порядка. Подмена лозунга партии, с одной стороны, и замещение классовой сути бюрократизма и карьеризма чисто психологическим, субъективно-индивидуальным содержанием, — с другой, и роднит объективно в этом пункте концепцию т. Безыменского с «левыми» загибами тт. Шацкина и Стэна. Мы не беремся судить, что из чего тут возникло: политическая ли ошибка из художественной, или наоборот. С нас достаточно того, что обе они оказались в теснейшей связи: ложная идея сплелась с художественной неудачей. Что это не совсем случайность в пьесе, можно было бы показать и на других примерах. Так, комсомольская группа (ударная бригада) слишком заметно и резко противопоставлена всему остальному коллективу трампарка. Бросается в глаза здесь не столько даже энергия и инициатива комсомольцев, борющихся за изменение всего уклада жизни производства, сколько то обстоятельство, что именно комсомольская группа с самого начала выступает как одно сплошное идеальное целое, лишенное каких бы то ни было заметных недостатков. Исключение составляет лишь бывший секретарь комсомольской ячейки, и то потому лишь, что развратился на аппаратной работе. Эта «расстановка сил» тоже слегка напоминает давным давно уже осужденные теории о соотношении поколений в партии. Если Безыменский хочет довести начатую им работу до конца, он должен прежде всего подумать о политическом качестве пьесы. Нам думается, что и в характеристику Пришлецова и в характеристику комсомольской группы следовало бы внести кое-какие коррективы.

Достоин всяческого порицания Безыменский и за ту, совершенно постороннюю основной его задаче, цель, которую он неутомимо преследует на протяжении всей пьесы. Мы говорим о стремлении его унаследовать лавры Грибоедова, пустив в оборот ходкую монету афористической мудрости. Здесь нашего автора постигла определенная неудача. Как он ни подчеркивает и ни выделяет строчки, долженствующие по его мнению войти в оборот, они в огромном большинстве своем не запоминаются. Претенциозности затеи соответствует, временами граничa с отчаянной безвкусицей, и претенциозность выполнения. Нельзя же на самом деле воображать, что могут привиться такие вещи, как нижеследующие: «докладной мельницы инструктор», «быть можно пламенным рабочим и быть влюбленным в вечера», «в руках мозоли правды нашей, а на губах мозоли лжи» и т. д. и т. п. Есть среди этих речений не плохие сами по себе, но в житейский обиход они вряд ли войдут. Тому немало причин. Во-первых, их исключительно подражательный (Грибоедов!) характер; во-вторых, отсутствие органической связи между ними и ха-

рактером диалога. В комедии Грибоедова самый диалог, резонерский по природе, является очень удобным вместилищем для подобного рода речений. Безыменский же навязывает их самому себе извне, насильственно заталкивает их в диалог, портит тем самым его, делая его резонерским, когда на самом деле диалог «Выстрела» не может и не должен быть таковым. Это в свою очередь отражается и на характеристиках действующих лиц, получающих специфический резонерский оттенок, и на темпах действия: то, что было выиграно, благодаря минимуму психологического торможения, отчасти теряется опять из-за резонерской отягощенности диалога. Но, поскольку эта отягощенность является все же внешней по отношению к основной конструкции пьесы, Безыменский может устранить и этот дефект.

Следует, наконец, отметить неряшливость и невыдержанность в разработке отдельных частей. Так речам кое-кого из «положительных» присущ режущий слух оттенок сентиментальности и сладковатого прекраснодушия. Исключительно хорошо задуманный и глубоко значительный эффект в 5-й картине («полковник Алексей Турбин!») не разработан и не доведен до конца...

Расстанемся пока с «Выстрелом». В этой вещи много слабых сторон, — мы не все их перечислили. Но в то же время это и *первый* громкий отзвук реконструктивного периода в пролетарской литературе. «Выстрел» больше всего смелый эксперимент. Эпоха реконструкции требует более адекватных себе произведений. И это придет. Придет между прочим и потому, что был «Выстрел», неплохой идейный выстрел по врагам социализма вообще и меткий выстрел по такому врагу дальнейшего развития пролетарского литературного стиля, как засилье психологического жанра. Мы не обольщаемся этим первым успехом. Мы знаем, что и психологический жанр будет лишен своих фактических прерогатив не одними разработками и успехами противоположных жанров. У засилья психологического жанра есть свои социальные корни (о них было сказано выше), и эти корни еще подлежат *выкорчевыванию* средствами не только литературного порядка. Но в то же время мы твердо уверены, что действительно плодотворная критика Безыменского и всех тех пролетписателей, кои захотят следовать за ним в его экспериментаторской работе, возможна лишь с точки зрения того направления, которое для этой работы избрано. И если кому-нибудь покажется, что мы перехвалили достоинства «Выстрела», тот пусть учтет то обстоятельство, что весь «излишек» похвал относится к художественно-методологическому *направлению* «Выстрела». А здесь никакая переоценка пока невозможна. Наоборот, здесь придется еще выдержать немалую борьбу со всякими формами недооценки.

ИЗО-РАМ. «Физкультура и фокстрот». Панно для вестибюля спортклуба (1929).

ОБЗОРЫ.

И. МАЦА. К московской выставке Ленинградского ИЗО-РАМ. Ф. КУПЦЕВИЧ. Белорусская художественная периодика. Н. ЭЙШИСКИНА. Основные тенденции современной критики в Соединенных Штатах.

К МОСКОВСКОЙ ВЫСТАВКЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО ИЗО-РАМ.

И. Ма́ца.

Было бы совершенно неверно и несправедливо подойти к выставке мастерских ленинградского ИЗО-РАМ с точки зрения обычного выставочного обзора. На этой выставке не столь важны экспонаты, как та общая установка, та общая линия, показателем и выразителем которой является выставленная продукция. Поэтому ее надо осматривать — и осматривать внимательно — не с точки зрения того, насколько удачно или неудачно выполнен тот или другой экспонат с точки зрения такой-то художественной школы, или насколько та или другая вещь закончена «как таковая». Выставка в качестве интерпретатора требует не критика-эстета, а в качестве зрителя — не обывателя-гурмана. Критик-эстет ничего путного о ней и ничего полезного для безымянных деятелей выставки сказать не сможет.

В чем же здесь дело?

Перед нами небольшое собрание плакатов, иллюстрационных работ, панно, театральных декораций и мебельных макетов пяти мастерских изо-кружка ленинградской рабочей молодежи, решившей под руководством М. Бродского поставить по-новому так называемое самодеятельное (какой ужасный термин!) искусство. Поставить это столь важное для строительства пролетарской культуры и столь мало оцененное еще дело по-новому для работающей в «кружке» группы означало искать не формальные новаторства (или точнее: не только новые формы), а дать всему делу правильную принципиальную установку. ИЗО-РАМ вырос из клубных рабочих «изо-кружков» [1]). Это означает, что ИЗО-РАМ идет не «сверху» «к массам», что он результат не «благотворительной» «инициативы» художников или художественных обществ — он — получившая организационные формы — инициатива повседневной практики культурных ячеек производственных предприятий. В общем правильное понимание этой практики дало принципиальную установку кружков, резко отличающихся от обычных «самодеятельных» кружков. Если обыкновенно руководители самодеятельных кружков берут ставку на то, чтобы научить рабочего рисовать и пи-

[1]) Небольшую «историю» кружков см. в каталоге выставки. Изд. Гос. Третьяковской галлереи. 1929 г.

сать безразличные вещи, овладеть манерой той или другой художественной школы и готовить из рабочей среды таких же художников-станковистов, работающих на свободный рынок, какими были и есть художники-профессионалы, — то здесь вопрос ставится иначе. Если в показе результатов работ подобных кружков зрителю предлагается большое количество (и в большинстве случаев дилетантски сделанных) натуралистических или импрессионистических пейзажей, стилизованных натюрмортов или же написанных «в стиле героического реализма» бытовых и других сцен, не имеющих никакого определенного назначения кроме того, чтобы быть самодовлеющими эстетическими «фактами» — то данная выставка дает иной материал.

Основная линия ИЗО-РАМ заключается в том, чтобы восстановить утерявшуюся в буржуазном искусстве *более непосредственную связь изобразительного искусства с практикой социальной действительности*. Художник, взявшись за кисть, должен иметь перед собой всегда определенную, конкретную цель — он выполняет практическое задание. Он пишет не картину вообще, которую можно поместить и в клубной комнате, и в комнате «частного лица», и в фойэ кино, а оформляет *конкретное задание* для общей комнаты спортивного клуба, для столовой детского сада, имеющих такие-то размеры, такой-то цвет стены и потолка, такие-то оборудования, таких-то посетителей и т. д. И это означает, что вместо художника-кустаря, желающего на определенной или безразличной теме «стопроцентно» выявить себя и только себя, выступает *сознательный организатор*, выявляющий конкретную связь окружающих нас предметов и наше классово-общее отношение как к этим предметам, так и ко всему организму, созданному из этих предметов для удовлетворения конкретных, практических нужд.

ИЗО-РАМ. Плакат (1929).

На таком — в общем правильном — понимании задач и художника и функций изобразительного искусства основывается как методика художественного воспитания, так и практика молодежи ИЗО-РАМ. Молодой рабочий, начинающий заниматься в той или другой мастерской, проходит очень систематически построенный путь познания элементарных законов плоскостной и объемной трактовки предметов (натуралистическое, реалистическое и схематизированное изображение «натуры»), организации простых и сложных плоскостей сначала карандашом, потом, ознакомившись со свойствами и взаимоотношением цветов, кистью. Причем в этой подготовительной учебе выявляются и развиваются не субъективные моменты изображения и не субъективные наклонности «таланта», а возможности объективного, сознательного и организованного вы-

ИЗО-РАМ. Антирелигиозный лубок (1929).

явления как внешнего вида, так и внутренней структуры данного предмета. Таким образом ученик получает навыки, нужные для того, чтобы овладеть изображаемым предметом возможно объективным способом. Процессы этой подготовительной работы показаны в первой комнате выставки.

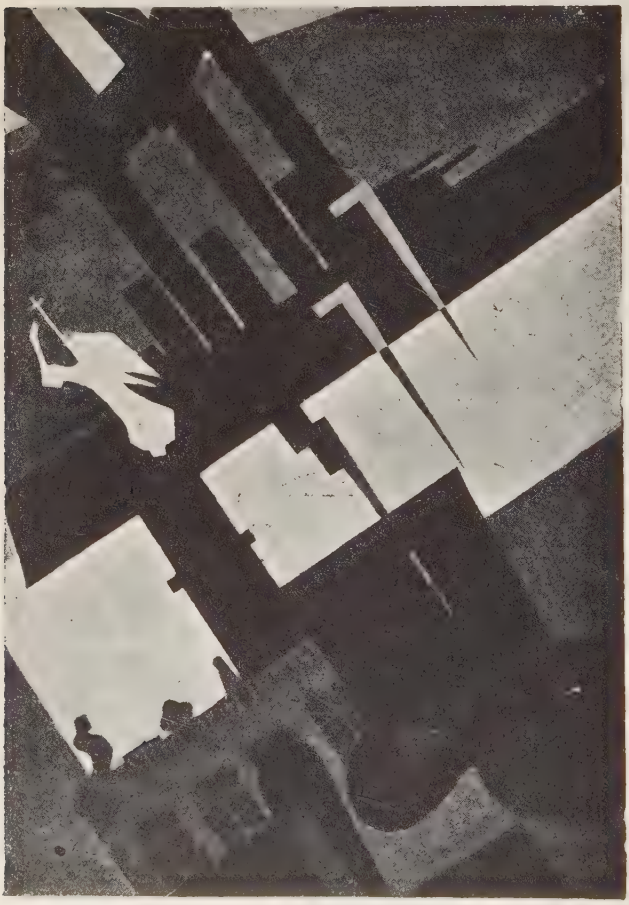
Но уже здесь, в этих предварительных работах, после самых первоначальных упражнений начинается применение установки на «практицизм», на конкретные задания. Работавшие в декоративной мастерской получают задания на панно в столовой, в плакатной мастерской, на антирелигиозный плакат и т. д. Задание прорабатывается тщательно, со всех сторон — проводятся натуралистические рисунки тех предметов, которые будут иметь место на изображении, прорабатывается композиция, цвет, фактура и т. д. отдельно, чтобы приступить к организации данной плоскости и данного конкретного содержания.

Такой методический подход, выявляющий не «способность», а объективным зна-

нием обоснованное умение ученика, при наличии правильной идеологической установки должен давать хорошие, практически полезные для культурного и бытового строительства результаты в дальнейшей работе ИЗО-РАМ Эти результаты показывают второй и третий зал выставки.

Здесь показаны работы, главным образом, текущего года — и их надо рассматривать как определенный этап в развитии ИЗО-РАМ, как определенный этап на пути к практическому осуществлению правильно взятой установки на «практицизм», на приближение изо-искусства к конкретным заданиям нашего строительства в общем и культурного строительства в частности

Наиболее чутко и правильно подошла к решению поставленных перед собою задач плакатная мастерская, особенно в серии антиалкогольных плакатов. Несколько удачных решений лубка дала также и иллюстрационная мастерская, хотя общая продукция этой мастерской все еще не освобождена от кустарного понимания задач массовой иллюстрации. По отношению к этой части практики ИЗО-РАМ можно ограничиться пожеланием относительно дальнейшего развития той правильной линии, которая уже довольно четко вырисовалась в работах плакатной мастерской, и относительно того, чтобы иллюстрационная мастерская более решительно взялась за работу над лубком, чтобы она концентрировала свое внимание на массовых формах полиграфического искусства.



ИЗО-РАМ. Панно. Из цикла «Октябрь» (1929).

Более подробно придется остановиться на продукции декоративной мастерской, представленной на выставке довольно большим количеством панно. Не говоря уже о том, что эта мастерская взялась разрешить один из тех вопросов, который очень сильно занимает всех культ-работников и художников, — вопрос о декорации внутренних помещений клубов, учреждений и жилых домов — она фактически ставит вопрос и о практическом решении кризиса живописи в положительную сторону. Правильно то основное положение ИЗО-РАМ, что решение этой, столь много дискутированной, проблемы возможно только вне пределов самодовлеющей станковой картины и только в том случае, если художник будет исходить из тех конкретных задач и требований, будет считаться с теми конкретными возможностями которые предъявлены

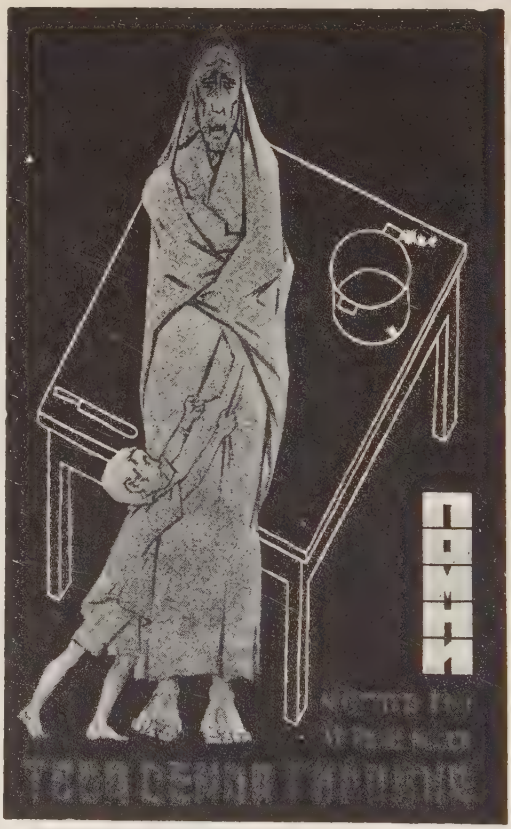
ИЗО-РАМ. Антиалкогольный плакат (1929).

и даны в практике коллективных форм быта трудящихся. Правильно и то, что кризис различных направлений предметно-изобразительного искусства еще не означает банкротства изо-искусства вообще, а в частности не означает, что впредь необходимо изгнать навсегда из искусства изображение вещей, предметов и т. д. Живописцу нечего бояться изображения реальных, окружающих нас в нашей трудовой и бытовой обстановке предметов, нужно только, чтобы эти предметы в изображении заговорили нашим, понятным нам языком, т. е. чтобы они дали образы наших отношений к ним и к нашей среде, а не копии или образы «мертвой природы»; чтобы они *характеризовали* и нас —с нашим материалистическим и функциональнопрактическим пониманием их — и их самих в единстве субъекта и объекта, и в *единстве связи предмета и человека в социальной практике.*

Но как же развернуть, как осуществить в художественной практике такое — ведущее, несомненно, к монументализму и к синтетичности — понимание задач нашей живописи?

На этот вопрос показанные на выставке панно не дают удовлетворительного и тем более исчерпывающего ответа. Предметы, предметно трактованные человеческие фигуры этих работ еще не очищены от того «вещизма», который столь характерен для «левых» течений искусства индустриального Запада и который, противопоставляя свои объективистические тенденции в искусстве плоскому эмпиризму, сенсуализму и мистицизму доиндустриального буржуазного искусства, пришел к фетишизации «вещи». Говорить о «вещевом фетишизме» по отношению к нашим молодым рабочим-художникам было бы явным преувеличением и было бы несправедливо. Но «вещизм» у них еще налицо. И, вместе с этим «вещизмом» налицо и неразрывно связанное с ним излишнее увлечение формальными проблемами изображения. Некоторые панно буквально играют с «вещью», автор их увлекается этой игрою. Такая слишком акцентированная игра выступает перед нами в тех панно, где без всякой органической нужды и идеологической мотивировки вводится изображение кружев. Напрасно думает автор этих картин, что в «лице» кружева он дал характеристику «старого», буржуазного или помещичьего быта, противопоставленную характеристике нашего быта. Он дал не это, а

как раз то, что он, может быть, и не хотел давать и что давать не следует — *только* формальную, цветовую и фактурную характеристику кружева, с одной стороны, металла и других материалов, с другой. Контрастность характеристики этих «вещей» и есть идейное содержание этой картины, а контрастированная характеристика старого и нового быта остается только субъективно введенным сюжетом ее. Относительно более удачно и более полно выступает характеристика «старого» и «нового» в двух панно, предназначенных для спортивного клуба («Физкультура и фокстрот», «Хоккей и фокстрот»), где организованным, убедительными цветами выявленным формам изображения спортивного участка нового быта противопоставляются расплывчатые, импрессионистические мазки изображения фокстрота. Но и здесь композиционный принцип изображения взял верх над принципом функциональности изображенного мотива (слишком большая схематичность изображения человеческих фигур и благодаря этому предметное толкование их), а с другой стороны — слишком уж просто подана основная мысль картины. Спорт и фокстрот. Стало уж слишком трафаретно характеризовать буржуазию и ее быт фокстротом.



ИЗО-РАМ. Антиалкогольный плакат (1929).

Примером того, насколько еще товарищи из ИЗО-РАМ не овладели мыслью, что функциональность картины не исчерпывается функциональным соответствием организации ее отдельных компонентов и конструктивным соответствием картины как целого тому пространству, где она будет помещена, может послужить панно, предназначенное для детской комнаты. Композиция сама по себе интересна и для развитого глаза даже и легко понятна. Но если смотреть на эту вещь, имея в виду, что она предназначена для детской комнаты, что она свои непосредственные функции будет выполнять именно там, что она должна вызвать определенные мысли об утверждаемом и отрицаемом нами именно у детей дошкольного или даже школьного возраста, — то надо сказать, что картина громоздка, сложна и до маленького зрителя не доходит. Автор этой вещи не принял во внимание как раз те части функции ее, которые важны в первую очередь.

В связи с этим необходимо сказать несколько слов о символике изорамовских панно. Товарищи из ИЗО-РАМ полагают, что «не рассказ, не иллюстрация могут лечь в основу разрешения тематики — содержания, а синтетический образ, перерабатываемый и сопоставляемый конструктивно, т. е. в зависимости от назначения и цели». Причем этот синтетический образ должен «не заражать, а по возможности заряжать» своего зрителя (см. статью М. Бродского в

каталоге). Эту свою задачу ИЗО-РАМ сводит к весьма упрощенному методу тематического противопоставления, приводящему на практике не к «диалектике» (как это полагают изорамовцы), а к вовсе нежелательному нам схематическому символизму. Не говоря уже о том, что символ и образ — это разные вещи, что схематизированная символика не способна отражать напряженность, динамизм нашей эпохи (к чему именно стремятся изорамовцы), в символике ИЗО-РАМ пропадает как раз то, что должно было бы занимать центральное место: *классовая заостренность тематики*.

ИЗО-РАМ. «Хокей и фокстрот». Панно для вестибюля спортклуба (1929).

Ибо что же дает символика выставленных панно? Везде и повсюду противопоставляется «старое» «новому», «эпоха» «эпохе», «история» «настоящему» в их самой обобщенной, вещевой трактовке. Не классы — а эпохи. Не классовая борьба — а понятия, выступающие через символику вещей. И, само собою разумеется, что такая отвлеченная постановка тематики, такое сведение конкретной классовой борьбы к символике борьбы «старого» и «нового» стула, «старого» и «нового» чайника и вообще только к «старым» и «новым» вещам быта теснейшим образом связаны с теми формалистическими тенденциями, с тем непреодоленным еще непосредственным влиянием «пуризма», которые выше отмечались. ИЗО-РАМ, если он хочет правильно осуществить на практике свою правильную общую установку, должен концентрировать свое внимание именно на этой стороне своей практики, просмотреть и продумать свою вещевую символику, сужающую тематику.

Кроме отмеченных отделов на выставке показано несколько работ театрально-декорационной и дерево-металлической мастерской ИЗО-РАМ. В этой области работа только начинает налаживаться, и практические результаты имеются только в области оформления театральных постановок. Мебельные макеты на практике еще не испытаны, поэтому судить о них преждевременно.

В заключение остановимся еще на одном, более общем, внутреннем противоречии практики ИЗО-РАМ. В организации есть определенное устремление направить свою практику на комплексное оформление быта. В этом комплексе отдельные отрасли работы должны получать то или другое значение, тот или другой акцент не с точки зрения эстетических соображений, а с точки зрения их функционального значения. И таким образом было бы совершенно неправильно противопоставлять, скажем, панно «как таковое» стенгазете, оформлению уголков, плакату и т. д. Все они в данном конкретном комплексе выступают как части органического целого.

Но в практике ИЗО-РАМ мы все-таки имеем нечто другое. Мы имеем выпира-

ние на первое место панно, станковых форм живописи. Об этом говорит не только преобладание этого вида живописи на выставке, не только высказывания в каталоге выставки, не только тот заметный факт, что все художественные проблемы сосредоточены и проработаны наиболее тщательно в панно, но и сама форма выставки. От ИЗО-РАМ мы могли ожидать не такого типа выставки — не трафаретную форму выставок с показом картины, где другие виды играют подчиненную роль, а нечто другое. Программной установке ИЗО-РАМ более соответствовала бы выставка, которая продемонстрировала бы именно комплексное оформление, которая дала бы образцы стенгазет, праздничного убранства клубной комнаты, оформления клубного уголка и т. д и т. д., где нашло бы свое место между прочим и панно. Но именно только между всем прочим, как одна из частей оформления, как органический элемент целого.

ИЗО-РАМ. Панно для детской комнаты (1929).

Повторяем, если брать эту выставку так, как она «сама по себе» есть, все вышеизложенные недостатки должны были бы дискредитировать ее в глазах нашего зрителя. Но это не выставка «сама по себе», а определенный этап развития рабочих-самоучек, имеющих совершенно правильную и верную принципиальную установку. О недостатках мы говорили не для того, чтобы «опорочить» ИЗО-РАМ, а чтобы оказать помощь в дальнейшем развитии этой совсем еще молодой организации. Данная выставка говорит о том, что правильная установка на данном этапе «истории» ИЗО-РАМ еще не до конца выяснена в своих деталях и для самих деятелей организации и что на пути к своей цели молодые товарищи еще часто спотыкаются, уклоняются в сторону «левого» формализма, который должен быть ими преодолен и в преодолении которого этой молодой и в основе здоровой пролетарской организации должна помочь вся наша общественность.

БЕЛОРУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕРИОДИКА.

(Критический обзор).

Ф. Купцевич.

Белорусская художественная литература представлена в трех журналах: «Полымя», «Узвышша» и «Маладняк» — органах литературных объединений, «Узвышша» — одноименной организации, а «Маладняк» — Бел. АППа. Что же касается журнала «Полымя», то он как по составу редакции, так и по своему назначению считается внегрупповым журналом, призванным играть руководящую роль в литературе. Однако этот журнал подпал под влияние попутнической литературной организации «Полымя», в которую входят часть редколлегии журнала (Жилунович — ответ. редактор, Чарот, Купала), и большинство его постоянных сотрудников. «Полымя» и «Маладняк» — журналы не только литературные, но и общественно-политические, хотя это задание выполняется крайне неаккуратно и несистематично; поднимаемые вопросы не актуальны и не всегда отвечают потребностям политического момента. Только сообщение на обложке журнала «Маладняк» говорит о его общественно-политическом характере, на самом же деле журнал предоставляет свои страницы исключительно для художественно-литературного и критического материала.

Наиболее богатым как по содержанию, так и по объему является «Полымя». За 1928 г. в десяти его номерах печатались 65 авторов больших статей и художественных произведений. Можно было бы предположить, что журнал покажет современное пролетарское искусство Белоруссии. В действительности дело обстоит не так. Замечается стремление в прошлое, далекое и недавнее, попытки изобразить Белоруссию периода царской России, войны (Якуб Колос в поэме на «Путях к свободе», Громыка в поэме «Камрад» и ряд других); в современной тематике преобладают сентиментальные и национально-ограниченные настроения (см., напр., стихотворение Е. Пфляумбаум, «Песня родины»: «Любо мне в чужой стороне Белоруссию любить; Белоруссия — край сказок, сказка светлая сама, по тебе в немом экстазе руки привыкла заламывать»). Подобного рода «эмоциональные извержения» весьма далеки от настроений, переживаемых белорусскими рабочими и крестьянами.

Стихотворение это не единично. Так, в № 7 Валерий Мараков, в стихотворении «Слышишь, Белоруссия!», посвященном повстанцу 1863 г. К. Калиновскому, пишет: «О, Белоруссия, слышишь ли ты, слышишь, твой лучший сын распят за тебя, неужели грудь твоя не чует его великих дум разбег?» И далее поэт отвечает за современность, за новую советскую Белоруссию: «О, нет, я слышу твои слова и твой пылающий подъем — они на радость песне новой дают вдохновение и веру молодым». Мораль ясна: не энтузиазм трудящихся масс в классовой борьбе, а героизм шляхты, борющейся за национальную независимость, питает вдохновение молодых.

В том же номере высланный ныне из Белоруссии Алесь Дударь, как бы укрепляя наивную фантазию Мара-

кова, в стихотворении «Мчится время» говорит: «Жизнь нам дала трезвость, и с таким оружием мы сможем сквозь мусор человечества познать действительного героя... Мы знаем, с кем нам по дороге. И веру нашу уничтожить не смогут ни насмешки, ни угрозы», и дальше: «Нелегко правду говорить в словах и легких и красивых: *мы можем многое сказать, да только высказать не можем*». В свете всей последующей деятельности журнала приведенные факты, а особенно завершение карьеры Дударя, скатившегося в лагерь контрреволюции, совершенно закономерно иллюстрируют развитие националистических кругов Белоруссии, художественными выразителями настроений которых были некоторые попутчики белорусской литературы.

Все другие оттенки уклонений от правильного пути, наблюдавшиеся в журнале, несомненно связаны с основным его направлением. Он воспитывал читателя в духе пессимизма, питаемом, с одной стороны, мифичностью националистических стремлений, а с другой — неверием в современность, непониманием ее. Ведь не случайно в № 8 журнала помещено стихотворение Ходыки «Последнюю песню пою». В нем молодой поэт восклицает: «Последнюю песню пою про синетуманные травы. Далекую путинку мою спрятали *чужие* дубравы». Мало того, похоронным звоном звучат заключительные строфы: «Так рано, как красочный дым, *безрассудно мы гибнем*».

Такова в основном вся поэзия в журнале за 1928 г.; на одни и те же лады перепеваются слащаво-интеллигентские рассуждения о прошлом, в нем находят себе утеху потерявшие классовое чутье, оторванные от творческих процессов сегодняшнего дня поэты, представляющие правый лагерь белорусской литературы. Журнал не показал действительно нашей пролетарской, подлинно советской белорусской литературы. Новые молодые кадры поэтов и писателей не могли пробить толщу национал-демократического облика журнала.

Закованный в консервативные латы идеологического старья, журнал оказался оторванным от советской общественности. Молодые советские писатели только через газеты, главным образом «Звезда» (органа ЦК КПБ) и «Чырвонная змена» (органа ЦК ЛКСМБ), да через свои художественные альманахи находят выход к массам; только через газеты собирали и обслуживали они рабочую аудиторию. Характерно, что такие имена, как Вл. Дубовка, Петр Глебко, Бядуля и отчасти К. Черный, печатающиеся целый год в «Звезде», живо откликающиеся на жгучие очередные проблемы талантливыми произведениями, ни разу не могли напечататься в «Полыме».

Социальная окраска поэзии «Полымя» не изменилась и в 1929 г. [1]), столь ярком общественно-политическими событиями в жизни как Белоруссии, так и Советского союза. Те же авторы, те же настроения, те же темы, те же идейные направления. Более того, поэт Дударь, к этому времени уже высланный за контрреволюционную деятельность из Белоруссии, продолжает украшать собой список постоянных сотрудников журнала, ни одной строкой не отгородившегося от пропагандируемых Дударем идей.

Открывает журнал свой литературный год поэмой Маракова, в которой упадочничество, пессимизм доведены до возможного предела. Так, Мараков пишет: «Я устал, притих. Я не знаю. Где-то ветер справляет могильный разгул. А так хочется снова упиться далекой любовью и в озерах души сохранить горной осени тоску и печаль... Мне холодно, будто в склепе лежу я, будто это не сон, а мои непокорные дни пролетают... Я устал и сердцем продрог... Тяжко мне... И кричу я в морозную муть, под зеленые волны лучей. Довольно, сердцу пора отдохнуть...» и в том же духе на двадцати двух страницах большого формата убористым шрифтом. На кого рассчитана такая лирика, чей голос так надрывно и вместе с тем так громко кричит «в морозную муть»? Тон подобной лирики даже к советски настроенным интел-

[1]) Мы рассматриваем «Полымя» по № 6 включительно.

лигентским кругам не имеет никакого касательства.

В 1929 г. журнал «обогатился» рядом произведений корифеев белорусской литературы. Якуб Колос поместил в № 6 журнала бесконечную поэму «На путях к свободе», в которую ввел полную иронии и сарказма по отношению к современности интермедию: «Парнас мой, бедный, — пишет он, — от жизни ты стоишь далеко, тебе уже кричат долой. Напрасны все твои старания, хоть ты об стену биться рад, чтобы иметь наилучший аттестат, но нет тебе совсем признанья и похвал — поешь ты, да невпопад». «Не можешь ты попасть в «жилу» и тон, нужный в песнях, взять на все сто процентов, на ять. Ты точно так же не будешь иметь сил избежать уклона и создать тип наших дней...» Не спасает журнал и поэма Александровича «Рождество человека», в которой автор стремится показать ломку бытовых и иных условий, — угасающий талант не способен никого согреть.

Не лучше, а во многих отношениях и хуже, поставлен отдел прозы, представленный весьма немногими писателями. Если в поэзии мы наблюдали ясно выраженный отрыв от современности, уход в прошлое и безысходный пессимизм, то приблизительно то же видишь и в прозе журнала. Особенно стоит обратить внимание на две вещи (1928 г.) — «Ветер с востока» А. Дударя и «Вихрь на болоте» М. Зарецкого, чтоб ясно себе представить логически завершенный путь журнала. Оба произведения родственны как по своим социальным корням, так и по политическим устремлениям. Оба дидактичны. Их несложная мораль стремится показать, что ветер с востока (читай: из Москвы) вносит разложение в кристально-ортодоксальные белорусские души. Под его влиянием разлагается студент, в прошлом активный комсомольский работник в деревне; он же в последнем счете питает мещанское болото, сумятицу, сущность которой тщетно пытается показать М. Зарецкий. Общественность приняла в штыки обе эти вещи (см. рецензию газ. «Звезда») как тенденциозно-враждебные.

Как бы в противовес этим произведениям редакция помещает повесть Лимановского «Над обрывом», которую, однако, несмотря на актуальность темы и благие намерения автора, трудно признать художественно-ценной вещью. Неумение владеть материалом, отсутствие художественного чутья, слабое мастерство, превалирование силлогизмов над образами, тягучесть действия, бледность характеров — все мобилизовано, чтоб отпугнуть читателя от советской темы. Журнал загружен чрезвычайно длинными романами, как «Драпежнікі», Неманского, печатающийся второй год и не представляющий сколько-нибудь значительного интереса.

Если в 1928 г. хоть изредка наблюдались попытки привлечь молодых авторов хотя бы того же Лимановского или Коваля, Сташевского, Родзевича, Цехановича, то первые шесть номеров за 1929 г. в этом отношении значительно изменили курс. Мы встречаем фамилии Зарецкого, Гартны, Неманского, Сташевского, а из молодых только созвучных им по характеру своего творчества Марлинского да Коваля. Зарецкий выступает в роли проповедника советского нигилизма, в роли творца художественного образа отрицателя, субъективиста, окончательно порвавшего связь с современностью, с обществом. Только в дремучих лесах и топких болотах Полесья находит покой и утешение герой рассказа, только вдали от человеческого жилья предается он мечтам, стремится вдаль и, как затравленный волк, бежит от встречи с людьми. Несомненные художественные способности Зарецкого устремлены не в сторону сближения с пролетариатом, с его идеологией. (Его роман «Кривичи» снят Главлитом после напечатания первой части.)

Интересна также попытка журнала привлечь к защите своих антипартийных взглядов в области художественной литературы саму художественную литературу. Так, Т. Гартны, получив решительный отпор во время своего выступления по вопросам театральной дискуссии, где он старался взять под защиту теорию «самобытности» Глыбоцкого, пе-

чатает вслед за этим рассказ «Случай с комиссаром», в котором вкладывает в уста одного из героев, с фотографической точностью воспроизводящего автора, такую реплику: «Меня не раз упрекали в разных грехах. А ты думаешь, каким образом? Просто так, без всяких доказательств. Ты высказался там и там и не подчеркнул того или иного слова. Будто бы содержание идеи заключается в шаблонных выражениях» и т. д. Здесь очевидна попытка прикрыть свой собственный оппортунизм оригинальностью идеи, не вмещающейся «в шаблонные выражения». Нетрудно отыскать эту идею. В том же романе мы встречаем слова о том, что «пробег наш к социализму гораздо длиннее, чем пробег капитализма к своему уничтожению», а отсюда естественно вытекают и соответствующая мораль и соответствующая линия поведения.

Нам кажется совершенно излишним отыскивать социальные корни подобных утверждений и давать их политическую оценку.

Что же представляет собой журнал в литературно-политическом отношении? Уже непосредственно художественно-литературная часть с очевидностью показала нам, что политическое кредо журнала нужно искать не в партийных решениях, а в националистически-мелкобуржуазных платформах белорусского национал-демократизма. И в самом деле, в № 1 за 1928 г. помещена статья Л. Каплана «Проблема культурной революции и национальная культура», где недвусмысленно проводятся следующие идеи: во-первых, «станок, машина, трактор, кооперация коллективизируют труд рабочего и крестьянина, но не имеют никакой возможности целиком его воспитать и выучить», эта работа (т. е. оформление идеологии рабочего класса и крестьянства) целиком зависит от интеллигента, который оформляет мировоззрение рабочих и крестьян «в школе, кружке, за учебой»; во-вторых, строительство национальной культуры Белоруссии встречает на пути своего развития «значительные препятствия со стороны части шовинистически настроенной русской интеллигенции, а также со стороны партийной оппозиции», белорусский же национализм совершенно не проявляется и абсолютно не мешает строительству пролетарской культуры; в-третьих, национальная ограниченность — миф, происки оппозиции, руссификаторов, требующих только всесоюзных тем; и в-четвертых, «русская интеллигенция почему-то не хочет признать, что Октябрьская революция уничтожила барские отношения русских к национальным республикам».

В подтверждение этого последнего тезиса автор приводит следующий аргумент: «Характерен факт, что русская интеллигенция на протяжении всех десяти лет после Октябрьской революции молчит обо всех культурных достижениях БССР, УССР и т. д. Разве не интересно, что немецкая, итальянская, чешская печать писали о наших белорусских достижениях значительно больше, чем РСФСР. Сколько мы ни просмотрели журналов, книг, альманахов, посвященных десятилетию Октябрьской революции в СССР, к великому сожалению, мы не нашли там ни одной строчки о Белоруссии, Украине, Грузии. Обыкновенный пример: журнал «Печать и революция» начинается статьей «Наука в СССР», далее идут статьи «Литература за десять лет», «Искусство и театр за десять лет», помещаются фотоснимки знаменитых и незнаменитых писателей, поэтов, артистов, художников и т. д., но все только русских, и ни одного снимка из Украины или Белоруссии. Ведь нельзя же объяснить это недостатком или ошибкой» [1]), — заканчивает автор.

Здесь важно и характерно стремление показать себя обиженными, забитыми, брошенными на произвол судьбы, вынужденными собственными силами с трудом пробиваться изо-дня в день. Интеллигенция тут, без сомнения, дело десятое, — высказан недвусмысленный упрек советской печати, общественности, которая, конечно, не интеллигенцией возглавляется и руководится. Для чего это

[1]) Напоминаем читателю: речь идет о журнале «Печать и революция» не за текущий год, а за 1927. *Ред.*

нужно? Для того, чтобы замаскировать явно идеалистическую установку автора на «своего» интеллигента, на своего белорусского мелкобуржуазного идеолога. Ведь он, интеллигент, оформляет мировоззрение, его мысль и критический ум являются демиургом действительности, а фабрика, коллектив и кооперация — это дело второстепенное. Для того, наконец, чтобы, прикрываясь громкими демагогическими фразами, замкнуть литературу в узко-национальный круг, чтобы отпугнуть ее от всесоюзных интересов, тождественных, по мнению Л. Каплана, с бывшими российскими.

Ведь не для красного словца приведена ссылка на фашистскую печать Италии, Германии и Чехии, где, не в пример Москве, очень интересуются белорусскими проблемами. И надо отдать справедливость, — редакция журнала хорошо помнит пословицу «долг платежом красен». Она широко предоставляет страницы своего журнала писателям Западной Европы. Кого только вы тут не встретите: и Дж. Конрада, и братьев Чапковэ, и Я. Гора, Езовитова, и Лейцена, и Г. Поля, и Удяко Акита, и Вейскопфа, и Бехера; даны обзоры литературы и отдельных писателей (Гергарта Поля, Генриха Мана, Леонарда Франка, Германа Кессера, Курта Клебера, Герберта Бекера, Вернера Т'юрка, Георга фон дер Иринга). Одного только нет — нет ни строки о русской литературе, нет ни строки перевода современных пролетарских писателей РСФСР. Только к юбилею Л. Н. Толстого журнал поместил либеральную статейку либерального профессора Замотина и больше абсолютно ничего.

Возвращаюсь к Л. Каплану, статью которого редакция снабдила примечанием о том, что печатается она в порядке обсуждения. Однако обсуждать ее журнал и не начинал, хотя со дня появления статьи прошло уже два года.

Еще не так давно (в майской книжке за 1929 г.) Т. Гартны выступил со статьей «20 лет назад», где обрисовал «героев» белорусского национал-демократизма, выставляя их «истинными марксистами». Антон Луцкевич также охарактеризован им как «действительный марксист» тот самый Луцкевич, который открыто продался польскому фашизму и стоит теперь во главе организации, враждебной БССР и белорусским рабочим и крестьянским массам Западной Белоруссии, который никогда не имел никакого отношения к марксизму.

Политическое лицо журнала, характер его художественной и публицистической продукции совершенно ясно указывают, насколько данный орган и данная группа писателей срослись с современностью, насколько близки нам эти интеллигентские кадры. Мы назвали эту группу попутнической, пришедшей к Октябрю с запасом старых «нашанивских» традиций и не сумевшей стать на новые идеологические позиции. Революционный ореол, некогда окружавший «нашанивцев», вскружил головы молодым белорусским поэтам и писателям, в том числе некоторым коммунистам (Зарецкий, Александрович). Вместо того чтобы пролетарским воздействием помочь старым писателям изжить их народнические идеологические позиции, они сами подпали под их влияние. Ведь не случайным является переход части членов «Молодняка» (Чарот, Зарецкий, Дударь, Александрович, Вольны) в группу «Полымя», не случаен демонстративный выход из университета трех членов группы (Зарецкий, Дударь, Александрович), мотивированный русским засильем в университете и широко использованный заграничной эмигрантской и польской прессой как материал против Советской Белоруссии; не случайно в рядах «Полымя» возникла дискуссия по театральному вопросу, обнаружившая истинное националистическое лицо объединения.

Националистические, интеллигентско-демократические элементы «Полымя», подчинив своему влиянию коммунистов внутри объединения, через них, а то и непосредственно влияли и на такую организацию как БелАПП. Последние сообщения из Белоруссии говорят о попытке Зарецкого расколоть БелАПП и организовать новую литературную группу писателей «неоромантиков» (см. «Звеаду», № 229 от 6/X 1929 г., статья

«За активизацию рядов белорусской пролетарской литературы»).

Основной задачей БелАППа как организации, целиком стоящей на точке зрения пролетарской литературы, было и является не только непосредственно пролетарское литературное творчество, но и борьба за влияние на другие отряды белорусской литературы (в особенности за влияние на крестьянский сектор) и борьба за идеологическую точность и ясность в вопросах литературной политики вообще. Но обе эти задачи оказались не по плечу БелАППу, не сумевшему практически провести в жизнь свои в основном правильные политические резолюции. Так, вместо руководства крестьянским сектором литературы БелАПП стал по отношению к нему в резкую крикливо-командирскую позицию, занялся ненужной травлей как отдельных писателей, так и целого объединения «Узвышша», блокируясь с явно правыми писателями-попутчиками и литературной группой «Полымя».

Литературная группа «Узвышша», несмотря на удары со стороны национально-демократических элементов «Полымя» и со стороны БелАППа, напористо шла к пролетариату, практически становясь под его идейные знамена, доказывая рядом фактов литературной и критической деятельности свою неразрывную связь с общественностью, желание работать под руководством компартии, безжалостно разоблачая право-оппортунистическую литературную деятельность и политику «Полымя»; «Маладняк» же довольно рьяно стал на защиту «Полымя».

И только после того, как контрреволюционная деятельность некоторых членов «Полымя» была вскрыта, редакция «Маладняка» поместила статейку Подберезкого, где с оговорками признает ошибки Дударя, считая также ошибкой помещение его стихотворения в своем органе. Дело, однако, не в одном ошибочно допущенном к печати стихотворении, хотя и оно чрезвычайно характерно: в нем недвусмысленно показано, как «чужынцы» грабят народное богатство, как «сердце режет звон топоров», как «падают хвои, дубы...», как «придут, придут у нас отобрать и этот последний корч». Нужно было, чтобы «Звезда» разоблачила настоящую подоплеку такого рода литературы (см. ст. Мирончика), и только тогда под общественным давлением редакция журнала признала свою ошибку.

Нельзя, конечно, сказать, что БелАПП творчески бессилен, что у него нет практических достижений, а только хорошие намерения. Наоборот, вокруг «Маладняка» сгруппированы способные силы, уже теперь занимающие первые места в литературе, напр. П. Трусс, давший к десятилетию Белоруссии хорошую поэму «Десятый подмурок». Однако это единицы, большинству же приходится еще много работать над собой, чтобы окончательно избавиться от беспредметности, стремления к фразе и риторики. Пока чрезвычайно трудно определить принципиально-художественный тон и лицо журнала. Там находят себе место и эсеровские сказки Ил. Барашко «Золотые орехи», и патологически-извращенный роман Мурашко «В их доме», и субъективно-любовная лирика Кляшторного, и беспредметная лирика Нали Марковой, и восприятие революции как торжества мелкобуржуазной вольницы, анархизма, партизанщины Александровича, Коваля, и риторическое рифмачество Федоровича и Звонака и многих других. В то же время обращает на себя внимание удачный подбор авторов в отдельных случаях, когда журнал откликается на животрепещущие вопросы современности. С этой стороны чрезвычайно отрадное впечатление оставляет номер, посвященный XII съезду КПБ. Считаем, однако, необходимым обратить внимание на недостатки журнала, могущие при современном обострении классовой борьбы перейти в формы, последствия которых поставят под угрозу идеологическую цельность этого отряда пролетарской литературы.

Необходимо со всей решительностью поставить вопрос о влиянии попутчиков, несомненно отразившемся на характере творчества «Маладняка»; надо окончательно изжить преклонение перед «на-

шанивскими» корифеями и их традициями, надо решительно порвать со всякими сомнительными авторитетами, надо четко поставить перед собой задачу овладения ведущей ролью в литературе и в корне изменить отношения с близкими пролетариату отрядами белорусской литературы. Совершенно не случайно идеолог национализма Т. Гартны находил в «Маладняке» поддержку, не случайно в своей деятельности Тишка Гартны рассчитывал на эту группу как на резерв, долженствующий пополнить кадры национально осознавшей себя интеллигенции. На одной из годовщин «Маладняка» Гартны говорил, что «Маладняк» должен строить свою продукцию на основе литературы старшего поколения («Звезда» от XII 1926 г.). Этому выступлению не было дано должного большевистского отпора, не было указано, что эта связь может итти не столько по линии «основ», сколько по линии критического отбора. Молодняк пошел на поводу у «старых» и потому пришел к ряду крупнейших ошибок.

Даже после того как национализм настолько активизировался в группе «Полымя», что стали совершенно ясными ее оппортунизм и враждебность идеям пролетариата, редакция «Маладняка» помещает в № 12 статью М. Касперовича, в которой говорится, что «Полымя» *оформляет и укрепляет в белорусской художественной литературе пролетарскую идеологию, «связывая это с развитием и усовершенствованием национальной формы»*. Тишка Гартны, Зарецкий и ряд других избираются в почетный президиум съезда БелАППа, хотя к тому времени уже было ясно их отрицательное отношение к вопросу организации БелАППа и к вхождению его во Всесоюзное объединение пролетарских писателей. Настойчивое подчеркивание на страницах журнала «Маладняк» пролетарского характера творчества «Полымя» и, в частности, причисление Т. Гартны к основоположникам пролетарской литературы в Белоруссии завершает круг ошибок и одновременно говорит об эклектическом мировоззрении состава редакции и руководства БелАППа. Поэтому необходимо приветствовать решение минского филиала БелАППа, постановившего войти с ходатайством на ближайший пленум АППа о смене руководства (см. «Звезду» № 230 от 8/X 1929 г.). Этот шаг поможет, надо полагать, исправить линию БелАППа в сторону скорейшего устранения пережитков старых ошибок.

Следует особо отметить, что немалую роль в ошибках БелАППа сыграло неумелое руководство ВОАППа национальной литературой, недооценка националистических тенденций, в частности в белорусской литературе. Статья Селивановского «На подступах гегемонии», помещенная в № 5 журнала «Маладняк» за 1928 г., заостряет внимание не на борьбе с уклонами, не на борьбе с правооппортунистическими тенденциями, не на освобождении молодых писателей из-под влияния национал-демократов, а на «проблемах наследства, стиля, формы, художественного метода» (стр. 75), пропагандирует психологизм «как генеральное направление пролетарской литературы» (стр. 78), задача которой «показать нашу эпоху через психологический показ человека, через реалистический показ борьбы старого, подневольного и нового социалистического человека, происходящей в сознании его» (стр. 78). Сутырин, идя в своей речи на съезде БелАППа еще дальше, заявил, что «не открытая, непосредственная борьба, политическая, является сейчас основной для нас задачей...» («Маладняк», № 1 за 1929 г., стенограмма I съезда БелАППа, стр. 75). «Перед нами стоит главная задача — бить врага именно по линии творческих вопросов» (там же, стр. 76). А отсюда — заострение внимания на «законченном методе творческой работы» (стр. 76).

В чем здесь ошибка руководителей ВОАППа? В том, что они совершенно механически, без учета особенностей белорусской литературы, без учета расстановки классовых сил, без учета влияния националистических тенденций на молодые пролетарские отряды, без точного анализа творческой продукции и критики ее идеологической устремлен-

ности — перенесли свои лозунги, свои методы и свою политику (ошибочную и в условиях РСФСР, где соотношение сил несколько иное) на только еще зарождающуюся, еще слабую и неокрепшую в борьбе молодую белорусскую пролетарскую литературу. Вместо того чтобы, исходя из непосредственно данного положения и соотношения сил, дать правильно-партийную установку, очертить конкретный круг задач на ближайший период, они, пользуясь возможностью привлечь на свою сторону новые кадры, автоматически распространяли среди белорусских товарищей свои ошибочные методологические принципы и свою неверную художественную платформу, по существу смазывали те задачи политической борьбы с национально-демократическим влиянием и тенденциями в белорусской литературе, актуальность которой была очевидна, причем своевременное проведение ее предотвратило бы ряд допущенных ошибок.

Чтобы окончить наш обзор, необходимо хоть в некоторой степени осветить направление и выяснить характер журнала «Узвышша», органа литературного объединения, социальная база и политическое лицо которого до последнего времени не нашли своего правильного марксистского освещения в критической и публицистической литературе. Дело в том, что это объединение (как мы уже отмечали) систематически травили как группа «Полымя», так и журнал «Маладняк». В свете произведенного анализа идеологической сущности и политической устремленности журнала и литгруппы «Полымя», в свете выясненных взаимоотношений ее с «Маладняком» и БелАППом вопрос о лице, роли и значении группы «Узвышша» в белорусской литературе приобретает особенный интерес.

И в самом деле: чем объясняется, что с первых же дней своего существования журнал был так недружелюбно встречен в литературных кругах и группировках Белоруссии? Какие причины поставили его в такое обособленное положение? Чем вызывалась такая непримиримая враждебность к нему со стороны «Полымя»? Собственно говоря, ответ совершенно закономерно вытекает из уже ясной нам общественно-политической физиономии «Полымя». Чтобы составить себе безошибочное представление о действительном положении вещей, необходимо воспроизвести некоторые исторические данные.

Особенно нуждается в правильном марксистском освещении самый факт раскола группы «Маладняк», из которой и выделилось объединение «Узвышша». Совершенно ясно, что раскол произошел на социальной почве, что расхождения, наметившиеся в среде «Маладняка», были исторически необходимы.

Что представлял собою «Маладняк» первой формации? Это была организация молодых, послеоктябрьских писателей, решительно ставших на сторону советской Белоруссии, выросших под грохот канонад гражданской войны, в большинстве своем пришедших из Красной армии и партизанских отрядов, безоговорочно признающих руководство коммунистической партии, давших первую революционную белорусскую песню, не знавших «нашанивских» традиций, заменивших старую немногочисленную литературную белорусскую гвардию, приглушенную громом октябрьской победы и потому замолкшую. Это был «Маладняк» эпохи «Босых на пожарище» и «Плача грозы».

Но постепенно с переходом на рельсы мирного строительства, с укреплением хозяйственного и политического положения страны, на литературной арене стали появляться сначала робко и несмело, а потом все более активно старые поэты и писатели. И именно здесь, в вопросе об отношениях к «нашанивцам», наметилось первое разногласие в среде «Маладняка».

В то время как часть «маладняковцев» во главе с Вл. Дубовком продолжала решительную борьбу со «старыми», в частности с Я. Колосом и Т. Гартны, другая во главе с Чаротом пришла к выводу о необходимости сотрудничества с ними. Всплыли забытые во время бурного штурмундранговского периода революционные заслуги «нашанивцев», появился ряд поэм, посвященных им как

«народным трибунам». «Старые» тоже не оставались в долгу. Мы уже видели на примере с Т. Гартны, как они стремятся обобщить творчество «маладняковцев» со своим собственным, стараются, сохраняя все свои идеологические позиции, прихватить «пополнение» из молодого «набора». Сладко-приторными песнями о «народе», о «Белоруссии», о «крае родном», о «синетуманных далях» они повлияли на наименее устойчивую часть «Маладняка», повели ее за собой. Прошел год, и целая группа, стоящая в руководстве «Маладняка», перекочевала в «Полымя», капитулировав перед «старыми» и сложив идеологическое оружие.

Как только стал заметен этот перелом в настроении «Маладняка», как только стала очевидной опасность капитуляции перед «старыми», другая группа, наиболее сильная и талантливая, отделилась, вышла из объединения и, перестроив методы и формы работы согласно требованиям момента и обстановки мирного строительства, не прекращая борьбы с «нашанивцами», организационно закрепилась в «Узвышша». Переход к нэпу, возрождение буржуазии, активизация мещанства в Белоруссии болезненно сказались в литературе богемщиной, отрывом части литературных сил от жгучих вопросов современности, тоской по «заварухе», разгулу страстей, партизанщине, что в свою очередь отразилось и на характере творческой продукции. Очистить себя от разлагающихся элементов — стало одной из задач отделившейся в «Узвышше» группы поэтов и писателей, наряду с этим она стремилась разрешить вопросы методов художественной работы, перестройки литературной деятельности, сообразно с требованиями эпохи.

«Маладняк», потерявший две группы писателей, разошедшихся в разные стороны, долго не мог оправиться. Пережив еще несколько гораздо менее значительных расколов (отход группы «Проблеск», Литературно-художественной коммуны), он после большой воспитательной работы с молодыми писателями и поэтами пришел к периоду вступления в ВАПП, объективно, однако, не сумев освободиться от влияния своих бывших вождей.

Но если в остатках «Маладняка» «нашанивцы» встретили своих поклонников и друзей, смотрящих сквозь пальцы на «идеологические шалости» народных поэтов и заслуженных писателей, если дело пополнения литературных кадров, собранных под эгидой национальных знамен, за счет остатков «Маладняка» не представляло никаких трудностей, а наоборот открывало широкие перспективы, то, с другой стороны, первым словом отделившихся «узвышцев» в их политической декларации было безжалостное разоблачение национально-демократической сущности «старых», их антипролетарского характера деятельности и воззрений. Декларация «Узвышша» от 13/IV—1927 г. говорит, что «с Т. Гартны никто не может согласиться, что белорусской пролетарской литературе не нужно отражать жизнь и современные настроения братских советских республик, как это сделал Д. Бядуля, написав «Кавказские новеллы», — ибо в этом принципе Т. Гартны *четко выявилась узкая национальная ограниченность в деле строительства пролетарской литературы*». Утверждение Т. Гартны, что «Белорусская литература имеет на много больше положительных моментов для своего развития в сторону социальной насыщенности, в сторону пролетаризации, чем литература украинская или русская» — «*это и есть, — говорится в декларации, — не что иное, как яркое проявление белорусского шовинизма*». И дальше вполне верно расшифровывается антимарксистская установка Гартны в вопросах литературы и литературной политики.

Не случайно удар «Узвышша» направлен против Т. Гартны — он, прошедший «нашанивский» этап совместно со всеми националистическими элементами, явился удобным прикрытием для исподволь ведущейся националистической работы национал-демократов в литературе. Удар по нем, развенчание его, был несомненно единственно правильным шагом в борьбе за чистоту пролетарской лите-

ратуры, за очищение ее от всякого националистического мусора.

Наряду с политическим разоблачением оппортунизма правых, «Узвышша» повела наступление по всем фронтам всеми доступными средствами, помещая ряд критических статей о творчестве «полымцев», в частности о творчестве Гартны, Зарецкого, Александровича, Дударя, где их действительный мелкобуржуазный характер и мещанский идеализм разоблачаются с достаточной полнотой. Целый ряд сатир Крапивы недвусмысленно показывал нутро «лысых дядей, сидящих около государственной миски». Поэмы Дубовки «Ветрази», «Торжественная дата» во многом способствовали развенчанию «героев». Задолго до окончательного перехода Ал. Дударя в лагерь контрреволюции «Узвышша» вскрыла его мелкобуржуазный характер и природу. Можно было бы указать на беспощадную критику со стороны журнала «Узвышша» Жулуновича как литературного критика, стремящегося доказать, что «никаких влияний старого уклада писатели не чувствуют на себе, против его покушений они удерживаются закалкой октябрьской шлифовки» («Горы и низины», стр. 246), и что в связи с этим ведущая роль литературы безупречно ортодоксальна. Его эклектизм, скатывание к идеализму достаточно четко и ясно освещены в журнале.

Сильно отличается от других журналов и художественная продукция «Узвышша». Не говоря уже о значительном превосходстве в смысле художественности, мастерства, талантливости, она во многом отличается и по своей тематике. Строго выдерживая национальный тон, она в то же время не замыкается в национальные границы. Осознание стоящих перед страной больших перспектив, интернациональные перспективы, стоящие перед человечеством, глубоко пронизывают «узвышскую» поэзию. «Я знаю, — пишет Вл. Дубовка, — что не в стране дело, без отечества пролетариат. Жизнь от дома оторвала, не будет собственности помогать». И даже наиболее идеологически шаткий в среде «узвышцев», Я. Пушча, и тот находит данную перспективу правильной, продолжая ее до космических пределов: «Я сын земли, я сын планеты». П. Глебко также пишет: «нужно искренне и смело творить революции приданое, чтоб солнце на парусах белых донести в цветистый будущего сад».

То же можно сказать и о прозе. Нигде так полно и глубоко не поставлена проблема коллективизации, как в романе «Земля» К. Чарного. Ценность этого романа в том, что проблема перехода к коллективизации естественно выплывает в нем на основе целого ряда обстоятельств внутрикрестьянского уклада. У Чарного, большого знатока психики, быта, всего уклада деревенской жизни, коллектив рождается в муках, крестьянин часто смотрит на него с недоверием. Но в то же время Чарный показывает неизбежность процесса коллективизации и незаметных, рядовых агитаторов и пропагандистов этого дела. Правильное идеологическое устремление, понимание политических задач и явственное идейное самоопределение приближают «узвышцев» к пролетариату, помогают им стать безоговорочно на его идейные позиции. Этот момент особенно сильно показан в талантливой поэме В. Дубовки «Паруса».

Не секрет, конечно, что рабочий класс Белоруссии еще не выдвинул своих, кровно с ним связанных писателей и художников. Писательские кадры Белоруссии вышли из деревни, связаны с ней и теперь; критерием их оценки только и может служить то, куда они идут идеологически — назад к «нашанивской» деревне или вперед, к деревне, перестраивающей себя на новых началах, к городу с его фабриками и заводами, к пролетариату и его идеологии. У нас нет оснований считать группу «Узвышша» связанной с прошлым и в нем ищущей идеала. Твердость принципиальной политической установки помогает писателям этой группы подходить даже к таким сугубо историческим темам, как крепостное право, с точки зрения сегодняшнего дня. Таков роман «Соловей» Д. Бядули, переведенный на русский и другие языки.

А, с другой стороны, эта крестьянская стихия служит причиной отдельных ошибок, отдельных срывов, имевших место за последние годы, закрывать глаза на которые совершенно не следует. Ошибки поправимы. Дело не в признании ошибок, а в их практическом преодолении, в исправлении их на деле, на работе. Эта работа значительно облегчилась бы при удовлетворительном руководстве, при внимательном и чутком подходе к организации. Еще до сих пор талантливый поэт Пушча не стал на пролетарские позиции, не порвал окончательно с прошлым; не раз у него вырывались ноты, идущие в разрез с общей установкой организации. Однако сегодня уже нельзя сказать, что Я. Пушча с его «Письмами к собаке» чужд нам, что он отрезан от пролетарской литературы; есть все данные ожидать, что талант его станет талантом рабочего класса. Нужно только более внимания, умения и правильного руководства.

Несколько слов об общей ориентации журнала «Узвышша». В противовес «Полымя», монополизировавшему издание переводов писателей западной Европы, «Узвышша» держит курс на популяризацию литератур народов Советского союза. Так, в нем представлены литературы грузинская (К. Каладзе), тюркская (М. С. Ордубадский), украинская (Пилипенко), польская (Эйсмонд), литовская (Ю. Янонис), армянская (Е. Чарэнц), даны обзоры развития литератур: русской (Березка и Замотин), армянской (Ц. Сааруни), грузинской (Г. Тавзарашвили) и ряд других, есть отдельная статья о М. Горьком (Замотин).

Занимая в области критики позицию защиты диалектически-материалистического метода, журнал не раз выступал с критикой идеалистических и эклектических течений в литературной критике (статьи «Против эклектизма», «Литературная хлестаковщина», «К вопросу о психологическом стиле нашанивской поэзии», «Вопросы современного марксистского изучения литературы» и ряд других).

Такова художественная периодика белорусской литературы. Развиваясь, в очень тяжелых условиях, подчас не имея правильного руководства (см. «Большевик Белоруссии», № 6, где т. Конокотин дает не выдерживающую никакой критики оценку литературным силам, примиренчески смазывая оппортунистическую и национально-демократическую роль «Полымя»), она все же не дает оснований для пессимистических оценок. Нужно полагать, что вскрытие в последнее время нездоровых настроений, правого уклона, примиренчества по отношению к национально-демократическим элементам оздоровит атмосферу и поможет новым товарищам провести четкую партийно-выдержанную линию в строительстве белорусской пролетарской литературы. Бюро ЦК ЛКСМБ приняло постановление об усилении руководства и поддержке БелАППа, что несомненно поможет ему безболезненно изжить влияние национал-попутчиков, а обновленное руководство БелАППа сумеет взять верный курс по отношению к другим литературным организациям, наладить с ними правильные взаимоотношения.

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКИ В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ.

Н. Эйшискина.

Теоретические науки, обобщающие знание, отстали в Америке от эмпирических дисциплин. Американский капитализм не должен был создавать в начале своего развития теории и разрешать проблемы в борьбе с феодализмом; в свою очередь и революционное движение пролетариата не было до последнего времени достаточно сильным, чтобы в борьбе с ним заострялась теоретическая мысль американского буржуа. Американские гуманитарные науки редко ставят проблемы, и вопросы методологии у американских социологов, историков, литераторов — на последнем месте. Вопросы методов литературного исследования, иначе говоря, попытки создания научной критики всплывают лишь в течение последних десяти—пятнадцати лет вместе с обострением и углублением социальных проблем, вместе с начинающимся теоретизированием и в области социологии и политической экономии.

* * *

Предвоенная эпоха «интеллигентского бродяжничества», иначе говоря, эпоха богемского бунта части американской интеллигенции дала группу писателей, «восстающих», по примеру буржуазной богемы в Европе, преимущественно против мещанских бытовых, жизненных стандартов и пытающихся разрушением канонов как-то освободить «личность» от тисков мещанской «середины». Их бунт, само собой разумеется, принял чисто формальный характер и захватил все области, исключая... общественно-политического мировоззрения. «Мы не сердились на капитализм, — говорит Флойд Делл, один из «кающихся» героев этого поколения. — Мы не могли серьезно думать об изменении установившегося порядка вещей». И далее: «Это было беспокойство, происходящее от неудовлетворенности, не смеющей мечтать о революции...»

Эпатируя мещанскую нивелирующую мораль, не имея никаких конструктивных, положительных идеалов, они пришли к отрицанию всяких норм, к своеобразному этическому и, вместе с тем, эстетическому анархизму.

Этот период создал известную группу поэтов «свободного стиха» — «имажистов» (imagism) (Монроэ, Эми Лоуэлл, Эдна Миллэй и др.), освобождавших американскую поэзию от устаревших канонов. Теоретиком этого «свободного искусства» был критик-импрессионист, популяризатор эстетических теорий Кроче в Америке — проф. Спингарн.

Всякий метод в критике кажется Спингарну бессмысленным и искусственным уходом от произведения искусства к иным проблемам, каждое требование, предъявляемое к произведению искусства, — догматизмом; применение «моральных», иными словами, общественных критериев, — столь же бессмысленным, как «применение их к треугольнику или цветной капусте». Основное, что должен сделать критик, это создать новое произведение искусства, в котором было бы воспроизведено то, что вдохновляло автора в момент его творчества, и то впечатление, которое оставляет автор; критерием значительности этого впечатления служит инстинкт художественного творчества у критика.

Теории Спингарна являются результатом того же стремления спасти «индивидуальность» от давления всяческих норм; это освобождение искусства и критики от обязанности «служения» — тот же этико-эстетический «бунт» американской буржуазной богемы, но несколько иного качества. Здесь нет отрицания буржуазных норм; здесь искусство и критик просто уводятся за пределы каких бы то ни было общественных проблем; критик как бы превра-

щается в сотворца художника, и тот и другой оказываются вне общественного мнения вообще, а значит и вне нивелирующего стандарта господствующего мнения.

Специфический анархизм проф. Спингарна, этот бунт «свободного индивидуума» против господства «общества», казалось, должен был бы найти отклик у «разрушителя устоев», у «Свифта и Вольтера американской литературы» (как пишет на обложках его издатель Кнопф) — у Менкена.

Но Менкен-то как раз и разоблачает всю несостоятельность импрессионистской школы и метафизичность спингарновских определений эстетического. Он дает свое первоначальное определение критика, как того, кто раскрывает глаза читателю и приближает к нему произведение.

Позднее же, в своей статье «Основы критицизма», он сам отвергает свое «романтическое» определение критики и «эмансипирует» критика от автора. Критик должен быть выразителем лишь самого себя. Он должен привлечь внимание читателя к себе блеском, ударностью и изяществом идей. Для каждого критика должно быть важно то, что в нем самом, а не то, что перед ним. Произведение искусства лишь толчок, повод «к свободному и прекрасному функционированию критика». Указывая на свою (по существу публицистическую) статью о Драйзере, Менкен оговаривается, что его меньше всего интересовали идеи Драйзера. Он, видите ли, хотел на материале Драйзера преподнести читателям свои собственные, менкеновские мысли. Надо забыть, что критика — это наука. Критика — это изящное искусство.

Здесь Менкен, как и всегда, в круге своего основного противоречия: он пытается вырвать критику из какой бы то ни было зависимости, он не хочет принизить ее до роли простой толкователь ницы литературы («это было лишь приступом романтизма»); он хочет освободить критику от могущих связать ее уз «научности»; — и все же своим определением он (в противовес Спингарну) возлагает на критика какую-то общественную ответственность. Он переносит центр тяжести на критика, на его идеи... и на собственной практике он превращает критику в публицистику. Хотя он как будто и сходится со Спингарном в определении критики как изящного искусства и даже идет дальше Спингарна в своем отрицании чисто интерпретаторских функций критики, на деле он приходит к переносу функций литературы из области чистого искусства в иную область. У самого Менкена — это область... общественных идей. Как и всегда, здесь, в определении роли критики, Менкен тоже борется с двумя мироощущениями. Своеобразно ницшеанствуя, доходя в этом до безответственных парадоксов, до снобизма («критик должен быть очаровательным, а это в миллион раз важнее, чем быть правдивым»), — он пытается как-то спасти свою «неповторимую индивидуальность» от связывающего «унизительного» и нивелирующего влияния господствующей идеологии. И в то же время, он сам находится на три четверти в плену у этой последней. Его крикливый пафос «индивидуума» не может смягчить начинающей принимать совершенно определенные формы позитивной, не отрицающей (как у богемы), а утверждающей идеологии. Его критические статьи, особенно о Драйзере и о пуританских влияниях в американской литературе, по настоящему публицистичны, и его «неповторимость» — не всегда достигающий своей цели аппаранс. Он противоречив, как противоречиво то движение, которое захватывает его с собой. Это движение американского мелкого буржуа вверх к буржуазным высотам. Он еще не избавился от настроений своеобразного психологического анархизма, но он по существу уже вовлечен в нивелирующий поток типичной буржуазной идеологии. Он пытается избежать всепобеждающий стандарт и все дальше и быстрее продвигается к тому «среднему», к тому Бэббиту, которого он тщетно мечтает в себе побороть. Его борьба против пуританизма (эта основная идея его критических статей) может

быть понята, наравне с его политическими статьями, только в этом плане.

Пуританизм — религия «отцов-пионеров», философия самоограничения и накопления, философия своеобразного аристократизма, стопроцентного американизма; философия добропорядочного консервативного буржуа, достигающего, не расточающего, преуспевающего — эта философия в столь заостренном виде *пока еще* чужда Менкену. Считая, что дидактизм, косность американского пуританизма убивают искусство, устанавливают не эстетические, а моральные критерии суждения о нем, — Менкен рассматривает его (пуританизм) с точки зрения порабощения индивидуума ради общественных, групповых интересов. В пуританизме, в этой концентрированно-буржуазной идеологии, Менкен почти бессознательно чувствует для себя огромную опасность. Эта идеология уже начинает захватывать его, и он борется с ней, в данном случае все в том же разрезе протеста против ограничения эстетической творческой индивидуальной «свободы». В своей статье он показывает этапы влияния пуританизма на американскую литературу, превращая, очевидно помимо своего желания, историко-литературную статью в острый публицистический памфлет. Чрезвычайно отчетливо рисует он овеществление этой философии в грандиозную коммерческую организацию, насквозь коррумпированную и распространяющую громадное, уже не только моральное, но и экономическое влияние на всю страну.

В своей статье о Драйзере, построенной тоже на идее пуританского засилья, Менкен, находя в Драйзере союзника по борьбе с пуританизмом, усиленно смазывает остроту социальной его критики и пытается поставить Драйзера, как и себя самого, «по ту сторону добра и зла». Он прекрасно подмечает двойственность в Драйзере, стремление последнего «быть хорошим американцем и свободным человеком», его любовь морализировать наряду с сохранившимся («к счастью») скептицизмом и взглядом на жизнь, как «на занятное представление...» словом, и здесь Менкен пытается смягчить свою публицистичность очередным рафинированно-скептическим, скользящим *над* жизнью взглядом, стремлением поставить себя «над свалкой». Бесплодность этой попытки видна на всем творчестве Менкена. Затрагивая в своих работах все злободневные проблемы, вплоть до сокращения иммиграции и запрещения продажи спиртных напитков, он всегда хочет показать, что рассматривает и разрешает их, как гурман, сноб, ищущий повода для «эпатирования». И вот, наряду с этим деланным снобизмом, сквозь блестящую груду парадоксов, цитат из Ницше, кучи собственных имен, демонстрирующих европейскую эрудицию, глядит физиономия того самого преуспевающего «среднего» американца, против косности и тупости которого направлены эти стрелы.

Менкен усиленно демонстрирует свой американизм, пытаясь совместить осуществление ницшеанской Herrenmoral'и, правда, несколько сниженной, с лояльностью порядочного, честного американского гражданина. «Здесь я стою, — объявляет он, — лояльный и преданный американец, даже шовинист, безропотно платящий налоги и избегающий малейшей связи с людьми, собирающимися свергать правительство». Менкен всеми силами старается ввести себя в обычный круг «своих людей». — Он демонстрирует свой «локальный патриотизм» и, как все стопроцентные Бэббиты, ненавидит Нью-Йорк как неамериканский город. Он кажется ему космополитичным, излишне суетливым, искажающим истинное лицо американского города. «Провинция — вот где в тиши зарождаются идеи», — говорит он. Штат Мэрилэнд (где в Балтиморе сорок лет в одном и том же доме живет Менкен) — это спокойная, «жирная» страна без большевиков и Ку-Клукс-Клана. Здесь не нарушена основа американского благоденствия — home, домашний очаг. Житель Нью-Йорка — это просто бродяга.

По своему обыкновению Менкен и здесь старается уравновесить свои грехи. Этим провинциальным патриотизмом,

возвышением домашнего очага, ненавистью к нью-йоркскому космополитизму, выступлениями в пользу ограничения иммиграции («нам не нужны отбросы Европы»), — он хочет сгладить свой философско-эстетический космополитизм, который как будто и подымает его над массой, но и уводит его из круга добродетельных, успешно продвигающихся к экономическим материальным высотам... Бэббитов.

Запоздалое увлечение философией Ницше и немецкой музыкой, беспрерывные цитаты, вернее, щегольство именами европейских художников и т. д., и т. п., — все это как будто поднимает его над духовным стандартом среднего американского буржуа, но порождает одновременно и какую-то отчужденность, которая страшнее всего «среднему» и Менкену; она-то и уравновешивается, сглаживается локальным патриотизмом. Провинция, middle-town, — основа, показатель благоденствия страны, там менее заострены социальные проблемы, она более «американизирована», чем столицы — «эти Вавилоны и Константинополи времен упадка», она хранит бытовые устои. В ней нет «богемианства», которое органически ненавистно Менкену. Когда он в каких-либо литературных явлениях замечает признаки неуравновешенного, не сдобренного каким-нибудь нивелирующим элементом бунта, он называет это «комплекс Гринвич Виллэджа» (район нью-йоркской богемы). Он восстает против свободного стиха, обвиняя Эмми Лоуэлл и всю ее группу «имажистов» в том, что они хотят, «в противовес американскому народу, итти в аристократы духа» (опять очередная нейтрализация собственного так называемого ницшеанства).

«Экстравагантный бунт» и остатки традиций Гринвич Виллэджа в Драйзере огорчают Менкена. «Богема — это толпа полуобразованных, невежественных парней, для которых истинная идея искусства еще чужда и нова». Даже основная тенденция Менкена — антидемократизм, мотивированный страхом перед порабощением индивидуума чернью, даже его критика административных традиций САСШ, продиктованная страхом перед засильем «третьесортного человека», обезвреживаются его замечательным политико-экономическим кредо: «Во многих областях я не сторонник принятых положений и считаюсь аморальным человеком, но экономика — не одна из этих областей. Здесь я не знаю ни одного человека, более ортодоксального, чем я. Я верю, что теперешняя организация общества, как бы плоха она ни была, лучше, чем что бы то ни было, когда-либо предложенное. Я за свободную конкуренцию во всех человеческих предприятиях. Я восхищаюсь успевающими проходимцами и бегу от социалистов».

Эти вполне примиримые, вернее сказать, *мнимые* противоречия создали Менкену самых неожиданных сторонников. Его необычайная популярность, начинающая несколько снижаться в последние годы, очень показательна. «Доктрина» Менкена является идеологическим рефлексом того социального процесса, который происходит сейчас в Америке. Это двухсторонний процесс движения больших масс мелкой буржуазии к «устойчивым», относительно стабилизованным формам буржуазного бытия, движения, сопровождаемого одновременной потерей ее хозяйственной независимости (и до этого в огромной мере иллюзорной). Боязнь стандартов, протесты против унификации и пр. не мешают тому, что послевоенное «процветание» все прочнее привязывает к колеснице северо-американского капитала все большие массы вчерашних «бунтарей», ницшеанцев, эпатантов и др.

В одном 1926 г. американская пресса посвятила Менкену около 500 отдельных передовиц. Проф. Ван Дорен, преподаватель крупнейших американских университетов, считает Менкена самым популярным автором учащейся молодежи. Журналисты подсчитывают, что его имя упоминается (вернее упоминалось) так же часто, как имя Форда, Ляфоллета, Сакко и Ванцети. На конференции студентов-христиан было с тревогой констатировано, что «интеллигентные студенты читают не библию, а Менкена»

Кнопф, издатель многочисленных его томов, в прошлом году выпустил занятную книжечку, по своему значению, думается, переросшую бульварные замыслы издателя — «Menckeniana» или «Schimpflexikon». В ней собраны и систематизированы по отделам все нелестные отзывы о Менкене, появлявшиеся за последние годы в американской прессе. Характерно, что в большинстве случаев с Менкеном за одно попадает и Синклеру Льюису. Однотипность их путей прекрасно проиллюстрирована последним романом Льюиса — «Додсворт». Наряду с воплями разъяренных и близоруких обывателей о том, что Менкен немецкий шпион, что он «Ленин» от критики, что его место в стране, «Лениным разоренной и превращенной в необитаемый остров», в комиссариате большевиков или в одной из их тюрем, встречаются бессознательно меткие характеристики: «Собака, кусающая руки того, кто ее кормит», «Бэббит, одержимый манией величия», «тот самый недалекий обыватель, над которым он смеется», «Бэббит из Балтиморы» и т. п.

Марксистский критик Кальвертон считает Менкена представителем, даже пророком антибуржуазного либерализма. Это определение не учитывает, конечно, противоречий того движения, выразителем которого Менкен является, и, благодаря этой односторонности, оно неверно.

Критик Шерман (ум. в 1926 г.) тоже воспринял Менкена лишь как «разрушающее начало», уловив, правда, пустопорожность его гурманства, снобизма, «ницшеанства». Шерман не боится стандарта и нивелировки. Он — крепкий и консервативный буржуа, знающий, что «средний» со всей его косностью, стандартностью, ограниченностью—краеугольный камень существующего строя, громадная консервативная сила страны; что буржуазные добродетели — «накопление», «самоограничение», «продвижение» — должны поощряться каждым честным буржуа. Его несколько ослепляет и оглушает крикливый парадокс Менкена, и он не чувствует, что этот парадокс лишь аппарат, соблюдающийся на определенном этапе все того же «продвижения». Шерман, глубочайшим образом связанный со своей социальной группой, которая является и господствующей группой, не признает «свободно функционирующего» критика, писателя, или критика-импрессиониста. Искусство и критик должны служить определенным моральным (общественным) целям. В своей книге «Гений Америки», книге, которую можно назвать квинт-эссенцией американского буржуазного мировоззрения, он выступает против теории «искусство для искусства». «Этой теорией, — говорит он, — думают возвысить искусство, но этим лишают его высокой общественной функции, превращая его в паразита на теле общества». Тот «средний американец», иначе говоря, преуспевающий мелкий буржуа, который так презирается богемой и на которого с высоты своей нарочитой рафинированности смотрит Менкен, для Шермана является той группой, из интересов которой должен исходить всякий общественный деятель, писатель и т. д.

В статье «Литература и господство человека» Шерман приветствует утилитаризм «среднего», который «идет несомненно по правильному пути, когда хочет реальных результатов от литературы. Он совершенно справедливо хочет искусства, которое могло бы конкурировать с общественно-политическими, экономическими влияниями».

Всякое гурманство, эстетство, богемская «аморальность» органически чужды Шерману. Радикализм Менкена и «интеллигентских бродяг», импрессионизм Спингарна... поверхностность, неорганичность, социальная невесомость всего этого прекрасно ощущается и демонстрируется Шерманом. Его метафизичность лишь мешает ему определить невесомость этого радикализма во времени и месте, и он выступает за традиции вообще, против радикализма в литературе вообще; он превращает писателя в «гражданина вечного и космополитичного мира», понимая, однако, этот мир как мир вечного буржуазного порядка.

В своих выступлениях на защиту пуританизма и демократии, в своей борьбе с «бунтом» молодого поколения (в той форме, в какой он проходит у Менкена и в литературе Гринвич Виллэджа) Шерман, несмотря на свой консерватизм, шовинизм, метафизичность, внешне в выигрышном положении. В его критике, в его публицистическом методе чувствуется последовательная, организованная идея. Громадная ущербность его в его метафизичности; во всех своих критических и публицистических статьях он противопоставляет «мещанскому аристократизму» подвижнический и творческий тип пуританизма; он внешне отбрасывает то, во что вылилось это движение, определяя его, как «вечно формирующий, творящий дух», но про себя совершенно правильно учитывает его консервативную силу. Демократия и пуританизм — вот исходные пункты критики Шермана. Пуританская и демократическая, иначе говоря, истинно-американская традиция, «демократическое» возвышение «среднего» — вот те требования, какие Шерман предъявляет к литературе. Он всячески старается оправдать «малые дела», малые проблемы, пытаясь увести молодое поколение (к которому он — молодой и блестящий профессор — всегда обращается) от общих проблем и сложных вопросов к «подвижничеству» будней. Все хороши, кто, как может, укрепляет «просперити» — процветание Соединенных штатов. «Не надо стесняться «малых» призваний. Вы стоите, желая охватить бесконечное. Будьте лучше садовниками или шляпошницами».

С этой меркой Шерман подходит и к литературе. Всякая рафинированность, изощренность, проблематичность кажутся ему чем-то не американским, изменой традициям здоровой, не нуждающейся в проблемах и «проклятых вопросах» родины.

С этой точки зрения написана его крикливо-шовинистическая статья о Менкене: «Мистер Менкен, jeune fille и новый дух в литературе». Менкен для Шермана нечто неорганически американское, по существу неорганически буржуазное. «Читатели Менкена, — говорит он, — это нувориши, разбогатевшие после войны. Они же любят и русских новеллистов, сошедших с ума от войны, налогов, водки, анархии, голода и немецкой философии». У Шермана национальное тождественно с буржуазным, и все, что антибуржуазно (тенденция, движение к буржуазному у Менкена — непонятны метафизику Шерману) — это европеизм, ненавистная иммигрантская струя. «После того как м-р Менкен уничтожит все устои и построит свою школу критицизма, он пойдет завтракать в ресторан «Heberno— German — Anti — English — American».

Критические статьи (за исключением шовинистической и неглубокой статьи о Менкене) Шермана об американских авторах являются в сравнении с импрессионистским «каприччио» и менкеновскими фейерверками — все же образцами литературного анализа. Конечно выводы ущербны, анализ не доведен до конца, но произведение введено в литературный и общественный ряд, есть попытка вскрыть социальную значимость автора, руководящая идея ярко выражена. В статье о поэте Сандберге он прекрасно вскрывает его абстрактный демократизм. его «внеклассовый» урбанизм, приветствуя уитмэновские влияния и критикуя в нем «дурные струи худшей эпохи американского имажинизма, — т. е. формализм, рафинированность, недоступные среднему читателю, а лишь «аристократам», читающим «Freeman», «Liberator», «Dial» и другие органы радикальствующей интеллигенции.

«Его учителя «Nation» и «New Republic» (тоже журналы радикалов), — пишет Шерман. Великий символический акт — торжество на могиле неизвестного солдата — в одном из стихотворений превращен Сандбергом в ничто. «Где же идея нации? Беззаботность и несерьезность...» и т. д. Уитмэн, певец американской демократии, не в пример современным поэтам, объединяет «цели искусства и цели жизни». Уитмэн подчинил свой индивидуализм интересам нации... Его последователи в движении свободного стиха — лишь слабые его эпигоны...

В таком же разрезе написаны и статьи об Эмерсоне, Готорне и другие.

Шерман, не боящийся стандарта и нивелировки, приветствующий «малых сих» с «малыми делами», людей без сомнений, людей без проблем, людей, преуспевающих вместе со своей процветающей родиной, является идеологом консервативного буржуа. Если бы он не страдал неизбежной для его класса ограниченностью, он не стал бы смотреть на Менкена, как на органического своего противника, ибо Менкен — на пути к Шерману. Интересы «нации», иначе говоря, интересы американского капитализма, прекрасно осознаны Шерманом, а Менкен еще на пути к их осознанию. Он идет к Шерману, оглядываясь, спотыкаясь, маскируясь. Шерман — конечный пункт этой эволюции.

* * *

За последние два десятилетия у отдельных радикально настроенных американских критиков можно наблюдать тяготенье к социологическому анализу литературных явлений. Попытки эти часто ущербны, наивны, недоговорены, эклектичны, как, например, у Ван Вик Брукса и Флойд Делла, но иногда они принимают уже форму марксистского анализа, пока еще, правда, примитивную и схематичную (Кальвертон).

Брукс и Делл — это поворот к менее поверхностному, менее анархическому, но все еще мелкобуржуазному радикализму. Их «социологизм» заключается лишь в констатировании, но отнюдь не в понимании социальных противоречий. В сложном процессе разложения американской мелкой буржуазии, двигающейся вверх к буржуазным высотам, с одной стороны, и пролетаризирующейся, с другой, — создаются специфические психологические тенденции, такие же усложненные, как сам этот процесс. Брукс и Делл как будто отражают, правда в усложненном преломлении, начало этого движения «вниз» точно так же, как и Спингарн отражает еще типичный мелкобуржуазный этико-эстетический анархизм, а Менкен и Шерман — движение и конечный пункт буржуазной тенденции.

Все эти элементы переплетаются в очень причудливых порою комбинациях и очень трудно избежать схематизма в анализе этих противоречивых тенденций.

Брукс — один из немногих диалектиков-критиков. Его полупублицистические, полукритические статьи и его монографии о Генри Джемсе и Марке Твэне построены на идее противоречия между творцом, художником и социальной средой в капиталистическом обществе. Статьи о По, Готорне — это совершенно правильный анализ расхождения автора с господствующими тенденциями общества; в статье об Эмерсоне дан социологический анализ его индивидуализма, трансцендентализма и т. д. В книге о М. Твэне он дает биографию и литературные характеристики, построенные на той же идее неполноценности, ущербности автора. «Среда» превращает Твэна из сатирика в юмориста.

В своей книге «Растущая Америка» он дает социально-психологический очерк современной Америки, ее двух основных типов «highbrow» и «lowbrow» — людей идей и практики. Он находит в американском рабочем элементы оппортунизма, препятствующие «прогрессу»... и все же не доводит до конца, не заканчивает логически своего анализа. Брукс поучает, констатирует противоречия, но не разрешает их...

Флойд Делл, новеллист по преимуществу, в своей книге «Интеллигентское бродяжничество» с характерным подзаголовком: «Защита интеллигенции» (вернее самозащита недолговечной американской богемы) пытается дать в первых двух частях «марксистский» очерк развития мировой литературы. Эклектизм, схематизм и характерная для недавнего «бродяги» основная установка наложили свой отпечаток на «марксизм» Делла. Литература для него не особая идеология класса или общественной группы, а скорее лишь отражение или иллюстрация к историческим событиям. Делл оперирует (за немногими исключениями) термином «интеллигенция», не уточняя и не дифференцируя его содержания, делает упор на эпохе, а не на

классе, литературные явления выводит из надстроечных, идеологических влияний, словом, страдает большей частью пороков, характерных для наших отечественных Кубиковых и Сакулиных. Интеллигенция фигурирует у него как некая внеклассовая, создающая художественные и прочие идеологические ценности группа, — и только ее взаимоотношения, столкновения с «эпохой» и служат основанием литературной эволюции.

Эта установка прямым путем ведет Делла к вульгаризации худшего сорта. Ему, например, ничего не стоит смешать в одну кучу все явления мирового романтизма XIX в. и тем самым продемонстрировать абсолютное непонимание важнейших фактов историко-литературной эволюции.

Переходя к истории американской интеллигенции эпохи «расцвета» богемских настроений, Делл, наряду с меткими описательными характеристиками, объясняет разложение богемских настроений влиянием Уэллса. А в заключение с полным сознанием вескости своего аргумента заявляет: «Во второй период большевистской революции мы отошли от нее, так как увидели, что опять устанавливается ненавистный интеллигенции (?) государственный порядок» (с акцентом на «порядок». — *Н. Э.*)

Кальвертон — сравнительно наиболее последовательный выразитель марксистских тенденций в критике, также не избег схематичности, обескровливающей литературное исследование, снижающей его публицистическое значение и убедительность. Кальвертон механизирует связь литературных явлений с общественными, дает упрощенческое толкование сложным социально-психологическим явлениям и, благодаря этой поверхностности и механичности анализа приходит к неверным выводам. Так, например, Уот Уитмэн, провозглашенный Шерманом величайшим американским поэтом, опорой существующего строя, называется в нескольких статьях Кальвертона выразителем истинно-пролетарских тенденций, певцом американского пролетариата. Два больших тома Кальвертона, посвященных литературе («Новый дух» — 1925 г. и «Пол в литературе» — 1926 г.) заняты больше историей экономики, экономической географией, чем собственно литературным исследованием.

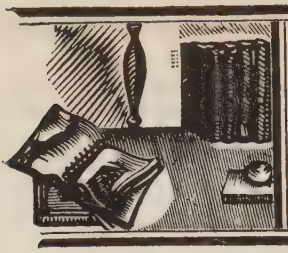
Помимо этих основных, наиболее интересных для нас явлений американской критики, есть целая группа критиков, историков литературы — профессоров, представителей исторической школы (Броунелль), просто информаторов (Рэйкин, Патти), «философов» (Сантаяна) и других типичных представителей буржуазной университетской науки. Бич (журналист) издал книгу, посягающую на «стилистический» анализ литературы и сводящуюся к «исследованию» языка, вернее к многочисленным цитатам с примитивными оценками.

Популярный критик, профессор Карл Ван Дорен сам снимает с себя звание критика и называет себя портретистом. Его интересует не литература, а человеческое существо, человеческая натура (автор), которые критик и должен раскрыть в художественном произведении. Критика Ван Дорена — наиболее распространенный вид американской журнальной критики.

Это — разновидность импрессионизма, и правда без какого-либо «научного» базиса.

Вместе с все большим и большим обострением противоречий во всей системе американской экономики, вместе с необходимостью разрешать поставленные этим процессом проблемы, начнут учащаться и углубляться теоретические постановки вопросов в гуманитарных науках. Вместе с нарастающей необходимостью обостренной идеологической борьбы встанет необходимость в постановке проблем и в выработке методов во всех областях идеологий, в частности в области литературной критики.

Зачатки пролетарской критики уже есть (в журнале «Новые массы»), и эта критика ляжет в основу создания в Америке науки о литературе.



ОТЗЫВЫ О КНИГАХ

1. С. Е. ЩУКИН. В. Г. Белинский и социализм. *Г. Федосеев.* 2. ИВ. РОЗАНОВ. Русские лирики. *С. Малахов.* 3. Р. С. МАНДЕЛЬШТАМ. Марксистское искусствоведение. *Э. Блюм.* 4. В. ШКЛОВСКИЙ. Теория прозы. *М. Гребенников.* 5. С. ВАРИЧ. Юный художник. *Е. Холостенко.*

С. Е. ЩУКИН. В. Г. Белинский и социализм. Изд. Коммунистической академии. М. 1929. Стр. 173. Тир. 4100 экз. Ц. 2 р. (в перепл.).

Книга С. Е. Щукина написана под знаменем борьбы за социализм. Автор подошел к вопросу своего научного исследования как большевик-революционер. В этом основная сущность его работы. Автор твердо знает, что «грандиозный пожар классовой борьбы бросает отсветы не только вперед, но и далеко назад». Диктатура пролетариата требует от научного исследователя исключительной четкости и ничем несгибаемой классовой прямолинейности в постановке и разрешении социальных проблем.

Такой социальной проблемой является и вопрос о том, что такое представлял собою так называемый допролетарский социализм (социализм утопический, феодальный и пр.), в какой мере он (в своих разновидностях) являлся действительным предшественником современного научного социализма. Не история социализма как замкнутый в себе процесс развития социальной идеологии, а диалектика социалистических концепций как отражение общественно-экономического развития общественных классов— вот что составляет научную проблему исследования. Нетрудно видеть, что С. Щукин ставит научное исследование в прямую связь с задачами классовой борьбы пролетариата против чуждых ему идеологий.

Автор избрал своей темой вопрос об отношении Белинского к социализму, вопрос, на первый взгляд, не новый и едва ли особо актуальный. Но это именно только на первый взгляд. О социализме Белинского писали многие, и марксисты и немарксисты, — как будто бы вопрос освещен достаточно основательно и убедительно. И все же мы должны признать, что основное еще не сделано: если в классической работе Плеханова о В. Г. Белинском было дано стройное изложение его философского и критического развития, то вопрос о социологической интерпретации философско-критических воззрений Белинского был освещен лишь в общих, основных контурах. Исследование Плеханова было связано с другими задачами дня в пропаганде марксистского мировоззрения в России и в силу этих особых задач не могло быть посвящено выяснению классовой сущности взглядов великого русского критика.

Последующие работы о Белинском ничего нового по существу не прибавили к тому, что было сделано Плехановым. Они, эти новые работы, или повторяли уже сказанное Плехановым в отношении общей оценки мировоззрения Белинского, или же представляли собой торжественные дифирамбы знаменитому разночинцу.

Великий человек — сын своей эпохи— истина, ставшая трюизмом, но это вовсе не значит, что всякий, повторяющий этот трюизм, отчетливо сознает его истинный смысл. И марксист и идеалист признают эту истину, но что общего между этими признаниями!

Мало ли эклектики и идеалисты твердили о том, что В. Г. Белинский — сын

своей эпохи, что эпоха наложила на него свой яркий отпечаток, что он мало мыслим вне своей эпохи, и все-таки те же самые господа, каждый в меру своего темперамента, твердили неустанно, что величие Белинского в том-то и заключается, что он являлся выразителем общечеловеческих идеалов, которые стоят над временем и пространством.

В этом последнем отношении особенно дружно и упорно славили имя Белинского представители народнического направления в литературе. Прав автор, когда утверждает, что «это воззрение нашло новое выражение по времени (а не по аргументации) в двух сравнительно недавно вышедших книгах проф. П. Н. Сакулина: «Социализм Белинского» и «Русская литература и социализм».

Автор рецензируемой книги и берет под свой обстрел, главным образом, указанные работы П. Н. Сакулина. Своей критикой точки зрения Сакулина С. Щукин сумел вскрыть не только внутренние противоречия, натяжки и временами пустую декламацию, но и попытался дать классовый анализ этой точки зрения. В работе Сакулина автор видит не просто академическое исследование, но прежде всего «отношение к социализму того общественного слоя, идеологическими представителями которого являются Сакулин, Иванов-Разумник и их единомышленники». Эти взгляды, по мнению автора, отражают собой «настроения и суждения широкой общественной группы, принимающей участие в классовых битвах наших дней».

Это последнее замечание отчетливо указывает на актуальность разоблачения истинной классовой сущности того «социализма», представителями которого являются запоздалые вожди народничества. Основная методологическая ошибка Сакулина, по мнению С. Щукина, выражается в том, что он под именем социализма разумеет «стремление изменить социально-экономические взаимоотношения людей и водворить на земле свободу, равенство, «справедливость». Это расплывчатое этическое, а не социально-экономическое определение социализма действительно является основной теоретической ошибкой П. Н. Сакулина, которая ведет к ложным историческим перспективам при рассмотрении эволюции социальной мысли. Совершенно последовательно показывает С. Щукин необходимость, так сказать, поэтических деклараций в концепции Сакулина. Конечно только указанное понятие о социализме могло привести автора книги «Русская литература и социализм» к следующим тирадам: «Благовествуя людям о свободе, равенстве, всеобщем счастьи, социализм становится новым евангелием жизни. Его идеалы, взятые в чистом виде, озаряют пути, ведущие человечество в царство высшей социальной правды». Или еще: «Социализм способен был опьянять до самозабвения».

С. Щукин справедливо видит во всей системе понятий и суждений П. Н. Сакулина выражение мелкобуржуазной точки зрения. На сопоставлении этих высказываний с суждениями классических представителей мелкобуржуазной революционной идеологии С. Щукин неопровержимо доказывает правильность своих выводов. Следует отметить, что автор при этом обстоятельно использует авторитетные высказывания Ленина о сущности мелкобуржуазного и феодального социализма.

Позитивная часть рецензируемой книги построена на внимательном анализе прямых высказываний Белинского о социализме и социальных вопросах вообще, причем все эти суждения великого критика взяты в контексте, в органической связи с общими основами его мировоззрения. Автор приходит к совершенно отчетливому выводу о том, что Белинский не был социалистом в современном значении этого слова. То, что Белинский понимал под социализмом, принципиально отличается от социализма, как его понимает современный пролетариат. Это принципиальное отличие выражается в том, что нигде Белинский не говорит о социализме как о социально-экономической системе, построенной на обобществлении средств производства. Белинский «под социализмом

понимал развитую общественную жизнь, когда отдельная личность живет не одними своими замкнутыми эгоистическими интересами, а принимает деятельное участие в делах общества, живет для общества и его интересами». Это не случайно. В условиях общественно-экономического развития России, когда промышленный капитализм только еще выступал на историческую сцену, представители мелкобуржуазной интеллигенции, каким являлся и самый выдающийся ее идеолог Белинский, могли выступать только как мелкобуржуазные демократы. Их могла вдохновлять Великая французская революция как классическое выражение мелкобуржуазной революции, но не социалистические доктрины утопистов. Классовые интересы мелкобуржуазной интеллигенции отчетливо подсказывали их идеологам необходимость революционной расчистки путей для свободного развития капитализма и буржуазной демократии. Только в этих условиях мелкобуржуазная интеллигенция могла найти простор для своей деятельности. Вот почему Белинский стоял за маратовскую гильотину и бывшему своему кумиру, Луи-Блану, готов был «плевать в рожу». Вся так называемая эволюция мировоззрения Белинского становится понятной лишь в свете его классового бытия. С. Щукин в этом отношении вносит ту определенность и ясность в исследуемый сложный вопрос, которые свойственны последовательным материалистам-диалектикам. Следует отметить и еще одно важное достоинство книги. Автор дал обстоятельную критику традиционных представлений о социалистах-утопистах. На ряде убедительных примеров он показывает, что суммарные суждения о великих утопистах XIX в. смешивают в одну группу различные воззрения.

Следуя знаменитым оценкам мелкобуржуазного утопического социализма, данным Марксом в «Коммунистическом манифесте», С. Щукин отчетливо вскрывает классовую сущность разных утопических систем. Этим вопросом он занимается не случайно, не попутно, а в связи с выяснением вопроса об отношении Белинского к социализму. Этот методический прием позволяет ему, с одной стороны, отчетливее выяснить классовые корни мировоззрения Белинского, а с другой, вскрыть, так сказать, антинаучную общность традиционных характеристик утопистов XIX в.

Обстоятельное рассмотрение классовой сущности различных социалистических доктрин имеет огромное значение в классовой борьбе пролетариата, особенно в наше время, так как помогает ему отчетливо видеть своих истинных соратников и загримированных под социалистов врагов. И я уже указал, что эту работу автор рецензируемой книги осуществляет с большим успехом.

Но нельзя не обратить внимания на едва ли обоснованную ультра-левизну автора в отношении социалистических доктрин мелкой буржуазии. На знамени мелкобуржуазных социалистов нельзя не заметить основного экономического принципа социализма — «обобществления средств производства» — и это ставит мелкобуржуазных социалистических доктринеров в ряды социалистов. Имя социалистов с этой точки зрения за ними сохраняет и Маркс. В «Коммунистическом манифесте» Маркс не отрицает за мелкобуржуазным социализмом права на именование социализмом; более того, он видит за ним ряд значительных заслуг. Но вместе с тем основоположник научного социализма с исчерпывающей полнотой вскрывает классовую сущность мелкобуржуазных социалистических доктрин. Дело, как видим, заключается в том, чтобы показать объективную логику мелкобуржуазного социализма, но не в том, чтобы просто отвергнуть за ним право называться этим именем.

Вполне понятно, что в отношении эпигонов этих мелкобуржуазных социалистических доктрин следует встать на позиции автора книги. Если мелкобуржуазный социализм домарксова периода имел несомненные заслуги, то эпигонствующий мелкобуржуазный социализм достоин лишь того, чтобы сбросить его в мусорный ящик истории.

Истинным наследником Белинского, идеолога революционной мелкобуржуаз-

ной интеллигенции 30—40-х гг., является пролетариат — таков основной вывод С. Щукина о праве на идеологическое наследство, оставленное потомству великим русским критиком. Но это не означает, что пролетариат должен взять на себя мещанскую роль курить фимиамы пред исторической тенью великого покойника. «Он видит в нем пионера — хранителя, проповедника того пути, по которому сам идет к освобождению, — пути революционного насилия. Он не ставит ему в укоризну отказ от сладких, но пустых, утешительных, но бесплодных, якобы «социалистических» мечтаний, на которые столь падки выродившиеся эпигоны мещанской интеллигенции».

Мы целиком согласны с этим заключением автора. *Г. Федосеев.*

ИВАН РОЗАНОВ. Русские лирики. Очерки. Изд. „Никитинские субботники". М. 1929. Стр. 212. Тир. 3 000 экз. Ц. 1 р. 20 к.

К сожалению, даже в наше время пошлость требует сопроводительных плакатов, без которых кое-кто может всерьез принять ее за «очерки» по русской лирике. Профилактические меры особенно необходимы потому, что Розанов угрожает читателям второю частью очерков.

И. Розанов делает предметом своего рассмотрения период пореволюционной поэзии, начиная с «Кузницы» (1918 г.) и кончая конструктивистами (1927 г.). Читатель вправе требовать от человека, претендующего на разбор поэзии, возникшей в период ожесточеннейшей классовой борьбы, особенно четкого понимания *классового* характера поэзии и умения *именно* классовыми свойствами ее объяснить не только систему мотивов, но и так называемые формальные способы их выражения.

Ничего подобного нет и в помине в «очерках» И. Розанова. Начиная со «Вступления», он дает установку, определяющую его как безнадежного субъективиста самого дурного типа.

Будучи идеалистическим противником марксизма в теории, Розанов выступает самым настоящим реакционером и в своей критической практике, демонстративно замазывая классовую сущность различных стилей в поэзии. На стр. 9 он пишет: «Необходимо отметить, что сейчас в поэзии нет ярко выраженной борьбы и споров...» «Разногласие только в том, что ставится «во главу угла», *а не по существу*».

Всякое подлинное творчество, т. е. не подражательное, не эпигонское, стремится к завоеванию новых областей содержания и к изысканию новых форм выражения. Раз какая-нибудь область уже прочно завоевана, она колонизуется эпигонами и подражателями, но *живой дух творчества от нее отлетает*. Он устремляется на новые завоевания» (курсив везде мой. — *С. М.*).

Последние сомнения в реакционной сущности этих высказываний выветриваются, когда читаешь такие строки: «...самый термин «крестьянские поэты», как и аналогичный термин «пролетарские поэты», скоро самою жизнью и ходом развития поэзии будут признаны устаревшими» (стр. 81). «Объясняется» ожидаемое превращение тем, что пролетарские и крестьянские поэты, получая «специальное литературное образование», перестают быть «поэтами-самоучками», «темы их перерастают обычные крестьянские (и пролетарские? — *С. М.*) темы», сами они смыкаются с «общим ходом» развития русской поэзии, устанавливая трогательный «Bürgerfrieden», который впрочем видится И. Розанову уже в поэзии 1925—1927 гг. Сами термины «пролетарский», «крестьянский» и т. п. звучат в его толкованиях особо и вовсе не означают классового своеобразия сознания. Так, говоря о поэтах комсомольских, Розанов пишет:

«Все названные выше поэты являются не только певцами комсомола. Так, Безыменский с неменьшим правом может быть назван «поэтом-партийцем», как и «поэтом-комсомольцем». Многие уделяют большое внимание поэзии производства и в связи с этим вводят в свое творчество производственные образы. Эти являются «пролетарскими поэтами». Другие с боль-

шим правом должны быть причислены к поэтам «крестьянским» (стр. 48).

Сделанная выписка целиком определяет критические методы И. Розанова. Будучи субъективным идеалистом в области толкования *стиля* поэтических произведений, объясняя эволюцию стиля и смену стилей самодвижением «живого духа творчества» (классическая для идеалиста формулировка!), постоянно отлетающего от «колонизованных» областей «на новые завоевания» (стр. 9), словом идеалистически объясняя эволюцию поэтической «формы», Розанов в толковании «содержания» становится на позиции наивного реализма, определяя и классифицируя поэтов различных стилей *на основе их тематики* («крестьянские» пишут о деревне, «пролетарские» о заводе, «комсомольские» о комсомоле и т. п.). Так как тематические круги даже для одного поэта могут переплетаться (см. предыдущую выдержку) и так как стиль (в формальном его толковании) развивается по Розанову самостоятельно, то и получается вместо критического анализа переплет самых невероятнейших домыслов. Таким образом методологические позиции Розанова встают перед нами как позиции дуалиста и эклектика субъективно-идеалистической окраски. После этого трудно чему-нибудь удивляться, читая анекдотический труд И. Розанова. Но если анекдот и не претендует на серьезное значение, то анекдоты Розанова приходится разоблачать, ибо говорятся они в целях руководства читателем на полях современной поэзии.

Приведу еще несколько примеров из критических «оценок» Розанова.

Нет ни одной проблемы, в разрешении которой И. Розанов стоял бы на высоте последних достижений научного литературоведения. Зато все наиболее субъективистское, осужденное и разбитое марксизмом десятки раз, вещается им как совершенно непреложное. Так, разрешая проблему влияния, Розанов становится на позиции субъективного выбора, обусловленного личной вкусовой оценкой поэта, не пытаясь даже *объяснить* эти влияния и заимствования (хотя бы и не социологически). Так на странице 9, где ошибок столько же сколько и строчек, Розанов вещает:

«У Казина есть строчки, воскрешающие традиции Тютчева. И видеть это *гораздо приятнее* (курсив мой. — *С. М.*), чем натыкаться на строчки, навеянные Маяковским или Есениным».

О своих вкусах и предпочтениях Розанов мог бы поговорить в другом месте; когда же подобные разглагольствования выносятся на страницы объемистой книги, претендующей на руководство в современной поэзии, — они вынуждают нас на самый резкий отпор и на ту оценку, которой эти домашние разговоры заслуживают.

Барское высокомерие эстета, заключенное в разделении писателей на «творцов подлинного искусства» и «ремесленников», заменяет у Розанова попытки объяснить произведения рядовых деятелей искусства, так же как и его «генералов», однородными общественными условиями, ставящими зачастую и тех и других в пределы *одного стиля*. Все эти вопросы мало интересуют Розанова, для которого гениальность и «оригинальные» достижения «живого духа» являются единственными причинами в создании произведений искусства.

Однако напоминаю: Розанов — дуалист. И как таковой он совмещает с объявлением «духа» первопричиной художественных произведений и объяснение их возникновения вульгарно реалистическими причинами.

Так, определяя «живописность» футуристической поэзии (кстати сказать для футуристов как раз характерна не живописная, а произносительно-звуковая сторона слова), Розанов «объясняет» ее тем, что почти все поэты-футуристы были «учениками московского училища живописи, ваяния и зодчества» (!).

Вот выдержки: «Пастернак тоже вырос в атмосфере интересов к живописи». «Живописью занимался и Крученых». «...ученики живописи, взявшись за стихи, особенное внимание обратили на зрительные впечатления, графику». «В значительной степени желанием Мая-

ковского, чтобы его стихи зрительно не походили на обычные (скажите как просто! — *С. М.*), надо объяснить его деление стихотворной строчки на несколько».

И наконец настоящий шедевр розановского «глубокомыслия»: «От пристрастия к живописи идет знаменитая «Желтая кофта» Маяковского» (стр. 108—109).

Не говоря уже о неправильности определения стиля футуристической поэзии как «живописного», перед нами полнейшее отсутствие стремления разобраться в общественных причинах, не только толкавших футуристов на «эпатаж», но определявших и *самые формы этого эпатажа*. Думается, что читателю, не в пример самому И. Розанову, в достаточной мере известно, что по этому поводу писалось марксистами, и нет особой нужды повторять эти объяснения дополнительно.

Можно было бы легко увеличить число преподносимых Розановым откровений (ценность В. Каменского определяется, например, тем, что «как никак, а Каменский единственный у нас поэт-авиатор»). Думается, однако, что, выражаясь языком Розанова, «новизна» этих анекдотов уже «приелась» читателю и перестала его развлекать.

Необходимо, однако, остановиться еще раз на отмеченной уже выше попытке И. Розанова замазать классовое существо поэтических стилей, сгладить и скрыть от читателя ту ожесточенную классовую борьбу, ареной которой является поэзия не в меньшей степени, чем сама жизнь.

Выше говорилось уже о том трогательном единстве, которое установил Розанов между поэтами-комсомольцами и всеми другими. Указывалось также и на заявление Розанова о том, что «жизнь снимает» самые термины (а отсюда следует, что и существо) поэзии «пролетарской», «крестьянской» и т. п. Остается добавить, что и в пределах самих стилей «крестьянского», «пролетарского» и т. д. для Розанова все кошки серы. Он, ничтоже сумняшеся, ставит поэта бедняцкой и батрацкой пролетаризирующейся деревни в один ряд с кулацким поэтом Клюевым; мелкобуржуазных поэтов рядом с пролетарскими и т. д. и т. п. И хуже всего то, что делается это с явным намерением *опорочить боевой этап пролетарской поэзии и возвеличить за ее счет этап мелкобуржуазных колебаний и настроений*. Дадим слово самому Розанову:

«Но поразительно, как исчезают у молодых поэтов те нервность, острота и напряженность, какие характерны для их ближайших предшественников! Постепенно стираются все острые углы. *Новые поэты проще, уравновешеннее и здоровее прежних*» (курсив авторский!— *С. М.*, стр. 176).

До сих пор я говорил больше о методологии И. Розанова. Приведенные выше строчки, так же как и все приводившееся раньше, с необычайной отчетливостью раскрывают реакционное *существо* критических высказываний Розанова.

Стремление изобразить поэзию как торжество гениев, «живой дух» которых скользит в погоне за оригинальностью, объяснение роли комсомольских и пролетарских поэтов «новой темой», новизна которой, однако, уже приедается (стр. 80), провозглашение «гражданского мира», несомого будто бы новыми поэтами, которые «гораздо приличнее и корректнее своих ближайших предшественников», будучи людьми «со специальным литературным образованием», поэтами, у которых «даже в гражданских стихах — исчезает чувство ненависти» (по Розанову *притупление чувства классовой ненависти очевидно достоинство!*), — все это беззубое «профессорское» шамканье служит, несмотря на свою анекдотическую внешность, интересам, враждебным пролетарскому мировоззрению. *С. Малахов.*

Р. С. МАНДЕЛЬШТАМ. Марксистское искусствоведение. Библиографический указатель литературы на русском языке. Ред. Н. К. Пиксанова. Гиз. М. — Л. 1929. Стр. 126. Тир. 2 000 экз. Ц. 1 р. 25 к.

Имя Р. С. Мандельштам хорошо известно каждому литературоведу. Ее указатель марксистской критики заслуженно

стал настольной книгой всякого, всерьез интересующегося литературой. Но Мандельштам не только хороший библиограф — она пионер библиографии марксистской критики. В рецензируемой книге она выступает пионером в области библиографии теоретико-методологического материала марксистского искусствоведения.

Что нужно ждать от библиографии данной области? — Должна быть указана литература к каждому из «подразделов» стройной системы марксистского понимания искусства. Должны быть библиографически освещены проблемы искусства как идеологии (с указанием литературы об идеологиях вообще), искусства как специфической идеологии, проблемы образа, происхождения искусства, искусства и действительности, искусства и класса, искусства и художника, проблемы формы и содержания, стиля, жанра, влияний, вопросы методики исследования, вопросы истории эстетики, борьбы с идеалистическим искусствопониманием и т. д. и т. д. При подобном построении, конечно, должен быть вовсе откинут принцип алфавита; разве только в наимельчайших подразделениях можно его допустить. Составитель указателя должен подчинить себе материал. Это возможно в том случае, если составитель (индивидуальный ли, коллективный ли) соединит в своем лице и специалиста-библиографа и методолога.

Но было бы ошибкой с требованием выполнения такой программы-максимум подходить к *первому шагу* библиографии марксистского искусствоведения. Прежде чем приступить к рассмотрению указателя, следует отметить одну ошибочную формулировку, допущенную составительницей в предисловии. Посвящая несколько строк «творческой истории» указателя, она пишет: «*После* собирания и *отбора* материала встал *новый* (курсив везде мой. — *Э. Б.*) и довольно сложный вопрос — вопрос систематизации его». Каждое название, каждый библиографический факт при его учете должен быть одновременно с этим и оценен методологически, т. е. должен занять свое место в определенной схеме, обусловленной методологической позицией составителя. Таким образом систематизация материала не является *новым* вопросом; тем более в отношении отбора материала. Отбор неразрывно связан с систематизацией и в равной степени обусловлен методологической позицией составителя. А если уж систематизировать материал после собирания, то не обязательно обращаться к десятичной классификации Брюссельского института, — в текстах самого учтенного материала достаточно указаний для классификации.

Основных отделов в книге десять. I. Общие вопросы искусства. II. Пространственные искусства. III. Драматургия и театр. IV. Литературоведение. V. Музыка. VI. Искусство танца. VII. Художественная политика. VIII. Пролетарская культура. IX. Кино. X. Народное искусство и искусство народов СССР. В основном эта классификация не вызывает возражений. Соединение народного искусства и искусства народов СССР в один отдел, пожалуй, неоправдано.

Некоторые из основных отделов дробятся на подраздел Но среди этих подразделов нет ни одного (кроме подраздела «Стиль») из поименованных мною во втором абзаце настоящей рецензии, как желательного для указателя. Отдел «Литературоведение» состоит из четырех подразделов: 1) Проблемы литературоведения и литературной критики. 2) Методология. 3) Поэтика и литературная техника. 4) Проблемы классовой литературы и литературные дискуссии. Почему «Проблемы литературоведения» и «Методология» — две разные вещи? И расщепление материала по этим двум подразделам неверно. Почему критика положений Сакулина в I подразделе, а — Келтуялы во II? Почему статья Лелевича о биографии в I, а тезисы Гроссмана-Рощина о биографическом элементе во II? Почему статья Переверзева о Сакулине — «Проблемы литературоведения», а его же статья «Необходимые предпосылки марксистского литературоведения» — «Методология»? Могло

быть и наоборот. И почему ни в том, ни в другом разделе нет предисловия Плеханова к «За 20 лет»? Это предисловие упомянуто лишь в отделе «Общие вопросы искусства» при перечислении статей XIV т. Многие материалы Мандельштам совершенно правильно повторяет по разным отделам, — почему же это не повторено? (Кстати в отдел «Литературоведение» попали статьи Маца и Михайлова о художественной критике — №№ 458 и 461, — толкующие об изокритике.)

В подразделе «Литературной дискуссии», где сгруппированы все дискуссии 1923—1928 гг., было бы целесообразнее распределить материал не по алфавиту, а по характеру и этапам дискуссий. Иногда материал одной и той же дискуссии расщеплен не только внутри этого подраздела и не только по разным подразделам отдела «Литературоведение», но и по разным основным отделам указателя. Ответ Керженцева и др. по поводу положений Троцкого — в отделе «Литературной дискуссии», а сама статья Троцкого — в отделе «Пролетарская культура». Вообще отдел «Пролетарская культура» имеет «самостоятельное» значение лишь постольку, поскольку туда включен материал из дореволюционных с.-д. журналов и о «Пролеткульте». Дальнейшие же материалы этого отдела постоянно «перекликаются» с отделами «Художественная политика» и «Литературные дискуссии».

Дискуссия 1928 г. о «психологизме» нашла себе место в «Литературных дискуссиях», а примыкающая к ней статья Чужака «О новом, о живом, о гармоническом» попала в отдел «Общие вопросы искусства». Статьи о формальном методе — Луначарского, Лелевича и др.— вошли в подразделы «Проблемы литературоведения», Троцкого — в один из подразделов «Общих вопросов искусства», Бухарина — в другой из подразделов этого же отдела. В тех случаях, когда какая-либо дискуссионная статья выходит за пределы затронутых в дискуссии вопросов, совершенно справедливо включение ее и в другой отдел. Но при практикуемом Мандельштам способе повторений, все же материал определенной дискуссии помимо этого должен бы быть сгруппирован вместе.

Остановимся на подразделе: «Поэтика и литературная техника» (где уже самое это соединение может вызвать сомнение). Здесь совершенно не отделены статьи, в которых ставятся принципиальные вопросы, от статей «практических». Поэтому смешаны «Синтаксис Маяковского» Арватова и «Наша первоочередная задача» Фриче, «Сравнения и метафоры» Эльсберга и «Веселовский и Гаузенштейн» Якобсона и т. д. Некоторые статьи, вошедшие в этот подраздел, связаны со статьями других отделов. Статья Цейтлина «К социологии литературных влияний» здесь, а статья Лелевича «О формальных влияниях в пролетарской поэзии» в другом месте (а отрывков Плеханова о влияниях вовсе нет, так как отрывки не включаются). Статья Поспелова «К проблеме содержания и формы» здесь, а Лелевича «О содержании и форме» в «Общих вопросах искусства» (кстати эта статья основана на литературном материале) и т. п.

Постановка проблемы стиля имеет значение для искусствоведения вообще, независимо от того, на каком материале — литературы ли, живописи ли, архитектуры ли — базируется автор. Мандельштам это частично учла, выделив в «Общих вопросах искусства» подраздел «Стиль». Туда включены и статьи, основанные лишь на материале пространственных искусств, в то время как статьи, ставящие проблему стиля на основе литературного материала, ютятся в подразделе «Поэтика и литературная техника». В крайнем случае можно было бы повторить.

Помимо подраздела «Стиль», отдел «Общие вопросы искусства» имеет еще и другие. В I подраздел, названный «Теория, философия, эстетика, методология», вошли материалы и о природе искусства, и о происхождении его, и о социальной функции искусства, и об эстетике Дидро, Толстого, Иванова-Разумника, и статья Арватова о формально-социологическом методе, и многое другое. Несомненно нужна более четкая

диференциация. В подраздел «Проблемы классового искусства» вошли статьи опять-таки и о социальных основах искусства, об искусстве и действительности, о социальной функции искусства, о пролетарском искусстве, об искусстве в капиталистическом обществе, о «социальном заказе», об искусстве и социализме, о художественной политике Парижской коммуны и т. д. Еще раз остается желать более точной диференциации. Конечно под заглавие «Проблемы классового искусства» все это подойдет, но под это заглавие подойдут и все 820 номеров указателя. Заглавие должно уточнять.

В следующий подраздел «Психология творчества» вошла статья Авербаха «Еще о творческих путях», в которой есть все, что угодно (это стенограмма заключительного слова), кроме психологии творчества. V подраздел «Общих вопросов искусства» озаглавлен «Направления в современном марксистском искусствоведении». Здесь статьи о Лефе, о формализме, о футуризме (почему это направления *марксистского* искусствоведения?), статья Шулятикова (почему эта статья 1900 г. — *современное* искусствоведение?), а также статьи о пролеткульте и напостовстве. Последний материал оторван от аналогичного материала в отделах «Литературные дискуссии» и «Пролетарская литература» или повторяет его.

VI подраздел — «Об эстетике классиков марксизма» — заключает в себе статьи о классиках марксизма, а не их высказывания. Несомненно, более интересной, чем статья Струве «Маркс о Гете», была бы самая статья против Грюна («Под знаменем марксизма», 1927 г., кн. 7—8). Кстати сказать, как установлено, написанная не Марксом, а Энгельсом.

Материал хрестоматийный, данный в виде приложения, мог бы отчасти в тех своих частях, которые не являются перепечаткой учтенного материала, быть распределен по отделам. Так, напр., из соответствующего отдела выпала статья Переверзева «Достоевский в плане эволюционно-социологического изучения литературы» (напечатанная в хрестоматии «Искусство и общественность»). Это несомненно теоретический материал, а не критическая практика.

В связи с этим возникает любопытный вопрос. Литературно-критическая практика марксистов (собранная в прошлом указателе Мандельштам) в этот указатель не включена. Но статьи об отдельных выставках, художниках, рецензии об отдельных театральных постановках, являющиеся *той же критической практикой*, но лишь в других областях искусства, включены. Конечно можно быть только благодарным составительнице за то, что она собрала и опубликовала и этот материал, хотя из-за этого нарушается стройность указателя как указателя теоретически-методологической литературы. Было бы целесообразным такой материал из следующих изданий указателя исключить, но на его основе создать библиографию критической практики марксистов в разных областях искусства.

Но, с другой стороны, бывает такой практический критический материал, где наряду с конкретным анализом *пропагандируется определенный методологический принцип*. Этот материал должен бы найти себе место в рассматриваемом указателе. Очевидно именно это имела в виду Мандельштам, включив статью Арватова «Синтаксис Маяковского». Но, в таком случае, почему нет хотя бы книги Переверзева о Гоголе, если даже отзыв Гроссмана-Рощина о ней включен?

Не вошли в указатель и те отдельные главы из литературоведческих книг, которые посвящены теоретическим и методологическим вопросам. Так, нет вступительных и заключительных глав (как нет и самых книг): И. Маца — «Литература и пролетариат на Западе», И. Нусинова — «Проблема исторического романа». Нет первой лекции из «Истории западно-европейской литературы» Луначарского (на тему «Что такое литература» и «Марксистский метод»), нет заключительного слова В. Переверзева на заседании, посвященном 35-летию литературной деятельнсти М Горь-

кого («Вестник Коммунистической академии», 1927, № 24).

Неполно включены в указатель статьи о критиках и их методах. Есть статья Плеханова «Белинский и разумная действительность», но нет его статей о Белинском из т. XXIII, нет его статьи о Добролюбове, нет статьи Воровского о Добролюбове, статей Перевер_ева о Писареве и др. Это явный материал для данного указателя. Но здесь мы уже перешли к пропускам, совершенно неизбежным в первом опыте библиографии этой области.

Небезынтересно было бы включение в указатель письма Маркса к Лассалю о «Зикингене», переписки Маркса с Фрелигратом. Нет статей Меринга «Искусство и пролетариат» и «Эстетические заметки», П. Лафарга «Происхождение романтизма», В. Фриче «Трансформация литературных жанров». Нет дискуссии в № 1 журнала «Родной язык и литература в трудовой школе» за 1928 г., нет тезисов Луначарского «О состоянии и задачах марксистской критики» и ответа Добрынина («На литпосту», 1928, № 11—12), нет статьи Храпченко «Об итогах в разработке проблемы стиля» (там же), нет Бельчикова «Литературная критика и ее жанр» («На литпосту», 1928, № 7), О. Трахтенберга «Экономика и искусство», статей Луначарского и Горбачева о Троцком, нет II и III частей хрестоматии Столпнера и Юшкевича и мн. др. Наконец нет (и это, к сожалению, — не пропуск, а принцип составителя) многих высказываний классиков марксизма об искусстве, не выросших в отдельные главы, как нет и их высказываний об идеологиях вообще.

Совершенно отсутствует подраздел «Кино» в отделе «Художественная политика». Подчас даны журнальные статьи (Вайнштейна, Луппола, Лелевича, Зонина и др.) без указаний о перепечатках в книгах.

В конце книги приложена краткая хронологическая таблица, где учтены важнейшие факты марксистского искусствоведения. В основном таблица не вызывает возражений. Удивляет отсутствие в ней статей Фриче «Проблемы социологической политики» и «Наша первоочередная задача» и, главным образом, плехановского предисловия к сборнику «За 20 лет». И это при наличии многих указаний на Чужака. И вообще — не слишком ли много в книге Чужака и Арватова — более 60 «opus'ов», что составляет 7—8% всего указателя.

Большинство ошибок и пропусков, замеченных мною в указателе, почти закономерно в первом опыте библиографии данной области. Мои замечания не столько критика, сколько указания для исправлений к следующему изданию, тем более, что технически (точность библиографических дат, повторная нумерация и т. д.) указатель на большой высоте. Особенно желательны были бы *коренная перестройка классификации* и более строгий подбор материала.

Р. С. Мандельштам не относится к числу библиографов, переносящих свои ошибки от издания к изданию. Достаточно сравнить разные издания ее первой книги, чтобы понять, что каждое новое издание ее указателя есть новый шаг в библиографии.

Можно надеяться, что следующее издание и этого указателя (которое, несомненно, потребуется) будет огромным шагом вперед по сравнению с данным изданием. Но вместе с тем нельзя недооценивать не только большой работы составительницы в осуществлении этого первого опыта, но и ее положительных результатов. А пока и этот указатель вместе с предыдущей книгой Мандельштам становится необходимой настольной книгой всякого литературоведа.

Э. Блюм.

В. ШКЛОВСКИЙ. Теория прозы. Изд. „Федерация". М. 1929. Стр. 267. Тир. 3 000 экз. Ц. 2 р. 70 к.

История литературы формалистами сводится к накоплению форм, к вытеснению одних приемов другими, к «расположению литературных образов, а не к созданию последних». Функциональная значимость искусства в таком случае приобретает совершенно своеобразное

назначение. Искусство не организует психологии читателя в направлении преодоления его собственной, возможно противоположной, психологии, а просто является средством, способным «вернуть ощущения жизни, почувствовать вещи, для того чтобы делать камень каменным» (стр. 13). Поэтому основной «целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть преодолен; *искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно*» (стр. 13).

Считая данный пункт исходным, определение искусства как комплекса приемов единственно верным, Шкловский начинает свое исследование целого ряда литературных явлений. Но предварительно он выдвигает ряд определений — базу приемов, из которых организуется художественное произведение и которое совершенно самостоятельно определяет его характер. «Ступенчатость строения и задержания», «обрамление как прием задержания», «мотивировка задержания» и т. д. Все эти определения специфические, причем каждое из них в отдельности только вспомогательный элемент, дающий возможность исследователю находить в изучаемых явлениях их основу. Оказывается, что повторение в народном эпосе одних и тех же мотивов является не следствием сходственности выросших на определенной историко-экономической базе бытовых норм, *а просто влияние одних сказочных сюжетных форм на другие.* В подтверждение своего положения Шкловский ссылается на работы представителей историко-сравнительного метода в этнографии, допускавших «заимствование в историческую пору сюжета, сложившегося у одной народности, другой» (Собр. соч. Веселовского, изд. Академии наук, т. II, вып. I, стр. 11). «Теория заимствования» принимается целиком. Шкловский только вносит в нее новые элементы, вернее, переворачивает ее, объясняет все возможные сходства сюжетных форм не бытовыми особенностями, как это делали представители историко-сравнительного метода, а законами сюжетосложения. «Сказки постоянно рассыпаются и снова складываются *на основании особых, еще неизвестных, законов сюжетосложения*» (стр. 27).

Сюжетосложение — стержень истории литературы. «Дон-Кихот» Сервантеса сделан «остранением», путем складывания отдельных совершенно самостоятельных новелл. Каждая новелла, вставленная в роман, становится частью целого, продолжает основную сюжетную направленность «Дон-Кихота», таким образом «*форма создает для себя содержание*» (стр. 35).

Характерно, что книга «Теория прозы» (изданная впервые в 1925 г. изд. «Круг») переиздается автором в 1929 г. без изменений и оговорок (кроме добавления двух новых глав «Орнаментальная проза» и «Очерки и анекдот» по существу таких же формалистских). Характерно потому, что Шкловский примкнул к наметившимся в последнее время «сдвигам» в методологии формалистов, идущим по пути сближения с социологией. В своей книге «Материал и стиль романа Льва Толстого «Война и мир» (изд. «Федерация», 1929 г.) Шкловский конкретизировал этот сдвиг. В предисловии к книге он пишет: «Связь Льва Николаевича с его временем, с бесчисленными книгами, изданными, по словам Толстого, «иждивением правительства» увлекла меня, *я посвятил большую часть моей работы выяснению вопроса связи Толстого с его классом*» (курсив мой. — *М. Г.*). Правда, обещание не было развернуто, а там, где автор пытается его развернуть, получились весьма курьезные выводы, лишний раз показывающие, как бессильны, несостоятельны приемы, которыми работают формалисты. Но все же это в какой-то мере расшатало прежнюю категоричность отрицания формалистами всякого значения генезиса в литературоведении. Привлечение социального материала (независимо от форм привлечения и результатов) означало новые установки в методологии

формалистов. Так можно было предполагать. Но предположения оказываются ошибочными. Переиздание старых книг, наиболее «чисто» формалистичных без снабжения соответствующими оговорками, заставляет выдвинуть новые положения: *формалисты после попытки сжывания с социологией возвращаются к старым своим методологическим позициям*. И это вполне закономерно. Попытка сближения шла по линии объяснения социальных явлений, как следствий, определяемых формами и их законами. Такая попытка привела Шкловского к утверждению, что причина неодинаковой оценки «Войны и мира» дворянством 60-х годов кроется в невосприятии одной частью дворянства нового литературного жанра, культивируемого Толстым. Но опошление исторической действительности марксистское литературоведение встретило жестокой критикой, квалифицировав новую попытку формалистов как очередную вылазку ревизионистов марксизма (см. журн. «Литература и марксизм», № 1 за 1929 г., почти целиком посвященный «социологии формалистов»). Марксистское литературоведение за последние годы выросло настолько, чтобы получить широкое признание, стать единственно научным методом изучения литературы. Формализм, наоборот, потерял устойчивое равновесие, спасая прежнее свое положение, бросается от принципиальных установок к другим. Но и это не спасает положения.

Рассматривать историю литературы как эволюцию приемов, а отдельные литературные явления как совокупность чистых самодовлеющих форм — значит ровным счетом ничего не объяснять, не давать никаких положительных ответов о сущности фактов. Литературное явление не исчерпывается формальными особенностями, формальный комплекс только часть целого, представляющего собой диалектическое единство противоположностей; Взаимозависимость противоположностей находится в своеобразном равновесии, в состоянии «покоя». И пока существует состояние равновесия, литературному явлению присущи и функциональная значимость и ряд других особенностей, т. е. литературное явление остается самим собой. Но когда Шкловский абстрагирует комплекс приемов, выделяет их как спецификум литературного явления, превращая в объект своего исследования, он не понимает того, что литературное явление прежде всего явление социального порядка. И то, что Шкловский квалифицирует как спецификум явления, как абсолютно независимый факт, есть только следствие фактов другого порядка. Марксистское литературоведение вовсе не игнорирует приемов творчества и не лишает их присущих им особенностей, оно лишь устанавливает зависимость последних, как и самого литературного явления в целом, от социального бытия, определившего собой особенности литературного явления. Там, где формалисты только и могут фиксировать факты, марксистское литературоведение находит источники, определившие собой особенности фактов. В этом основное расхождение марксистского литературоведения с формализмом, превращающее первое в единственно правильную науку о литературе, способную вскрыть настоящее содержание и значение явлений, второе — в фокусничание, в игру в «побрякушки».. и только.

Книга «Теория прозы» Шкловского, вышедшая пусть и вторым изданием (что как-будто бы говорит за рост спроса), не имеет никакого практического значения, не отвечает ни на один литературоведческий вопрос — в этом ее особенность.

М. Гребенников.

С. ВАРИЧ. Юный художник. Гиз Украины. Стр. 87. Тир. 5 000 экз.

Госиздат Украины выпустил книжку С. Варича «Юный художник». Казалось бы, надо лишь приветствовать эту первую попытку, дать систематизацию практики, имеющейся в области методической работы самодеятельного искусства. Если бы к этому можно было еще прибавить небольшой конспект марксистской исто-

рии развития искусств, который дал бы возможность читателю разобраться в диалектике художественного процесса и проблем пролетарского искусства — то налицо был бы значительный шаг вперед. Но как-раз этого-то и не встретишь в книге Варича. Возможно, мы не остановились бы так подробно на этой книжке, если бы полное отсутствие на Украине подобных пособий для рабочих изокружков не обусловливало громадного спроса на эту брошюру. Рабочая молодежь Украины (в частности Донбасса) проявляет повышенный интерес к вопросам культуры и искусства. Книжка Варича вышла сразу в двух изданиях на двух языках — русском и украинском — и через ВУК горняков распространяется АХЧУ по Донбассу как «подарок» рабочим изокружкам.

Брошюра Варича состоит из трех частей: «Вместо предисловия» Слепко-Москальцова, сама система Варича и конспект истории искусств, также Слепко-Москальцова. Что касается работы Варича, то, если не считать некоторых мест, посвященных лозунгам и клубной работе, перед нами дореволюционный провинциальный курс обучения рисованию. Так, мы встречаем здесь главы: «Рисование плоских предметов», «Перспективное рисование», «Рисование живых существ», «Рисование красками», «Записная книжка художника» и т. д. Это недалеко ушло от «Школы рисования, живописи и прикладных искусств». — «Искусство для всех» под редакцией А. Маковского и В. Лисового (изд. «Благо», 1906 г.), где мы тоже находим «Перспективное рисование», «Рисование частей человеческого тела» и т. д. Далее у Маковского имеются очерки по истории живописи и отдельные статьи в каждой книге. Их в книге Варича заменяют «этюды» Слепко-Москальцова «О происхождении и эволюции изобразительных искусств», отличающиеся эклектизмом, вульгаризацией и упрощенчеством в изложении социологического анализа развития искусств отдельных эпох и поверхностностью даже в отношении анализа формально-стилистической стороны привлеченного исторического материала.

Из предисловия Слепко видно, что он в восторге от Варича. Он пишет: «Не считаем нужным останавливаться на положительных качествах данной работы уже по одному тому, что самое появление этой книги в нашей советской республике с таким систематически *подобранным материалом* и практическим уклоном есть *приятный и отрадный факт*». Но Слепко прекрасно понимает, что похвал мало: необходимо забронировать работу Варича от возможных «нападений» и критики. И он спешит заявить, что отдельные упущения ее, конечно, не принципиального характера, а только технического и явились «в силу ряда объективных причин, главным образом, благодаря дороговизне клише и ограниченному размеру работы». «Но поскольку в этой книге автору удалось сконцентрировать, — продолжает Слепко, — все внимание на *главных* моментах художественной грамоты, то мы думаем, что данная книга, разбирая и освещая ряд *существеннейших* технических вопросов изобразительных искусств, во многом будет полезна всем тем, кто захотел бы самостоятельно пополнить свое художественное образование».

В таком случае перейдем к этим «главным моментам художественной грамоты» и «существеннейшим техническим вопросам». Вот, очевидно, один из них: «Начинать рисование интересно, — пишет Варич, — во все времена года. Осенью, когда льют непрерывные дожди, можно заняться срисовыванием простых рисунков с какого-нибудь хорошего журнала или нарисовать часть своей комнаты. Зимою после хорошей прогулки на свежем морозном воздухе недурно (?! — *Э. Х.*) зарисовать виднеющийся из окна и засыпанный снегом сад или дом» или летом, «захватив с собою рамочку и что-нибудь поесть, отправиться на свежий воздух, выбрать удобное местечко и попробовать нарисовать с натуры *красивый вид* или, как принято называть, пейзаж».

Образец такого очаровательного вида с хатками типа открыток «Виды Малороссии» дан на рис. 30. Разве не приятно, подзакусив на свежем воздухе, «поймать» по методу Варича в «видоиска-

тель» (это, очевидно, по Слепко один из «существеннейших технических советов») «легкие перистые, серебристые облачка, многочисленные барашки, огромные белые кучевые облака или темные мрачные грозовые тучи» и т. д. в том же духе. Глава, посвященная работе в клубе, выдержана также в плане этих архаично-отсталых и реакционных подходов к живописи лишь с точки зрения натуралистического отображения ею действительности. Каких-нибудь других подходов Варич и не предполагает. Если вы захотите найти главу, где этих «существеннейших советов» и «главных моментов художественной грамоты» было бы больше всего, вы естественно остановитесь на главе «Рисование живых существ». Сколько необходимых первоочередных и существенных вопросов здесь поднято, в особенности относительно головы человека! Ведь разве не важно для начинающего, который лишь приступает к рисованию, что «между бровями у верхнего конца носа расположен очень короткий пирамидальный мускул — мускул угрозы». Дальше идет «мускул рыдания», из-под него к концу носа пошел поперечный мускул «чувственности», дальше мускулы «плача», «смеха», «презрения» и т. д. Некоторые места этой книжки могут просто привести в веселое настроение. Например такие глубокомысленные рассуждения: «Сколько бы мы ни видели людей, мы никогда не встретим двух человек, одинаково похожих друг на друга. Можно определенно утверждать: сколько людей на земном шаре, столько отдельных лиц».

Перейдем теперь к статье Слепко-Москальцова, которая начинается с главы «Об искусстве вообще». Дальше идут «Первобытное искусство», «Египет», «Греция», «Феодальное искусство» и т. д. и заканчивается все отделом «Ликвидация художественной неграмотности». Статья Слепко—больше разговор об искусстве «вообще», чем работа на тему о происхождении и развитии изобразительных искусств.

Общая историческая схема, по которой излагается его история искусства, ничего общего с марксизмом не имеет. Вместо того чтобы дать анализ или общую характеристику конкретной общественной формации, он оперирует абстрактными теориями, феодализмом «вообще», буржуазией «вообще». Для него буржуазия, например, — понятие, лишенное конкретного содержания; отсюда понятно, что вместо анализа конкретных условий, в результате которых явился новый тип художественной практики, мы имеем своеобразное приклеивание к различным стилям одних и тех же ярлыков. Так, например, при определении социально-классовых корней различных стилей после XVI века, Слепко саму классовую диференциацию буржуазного общества понимает так же упрощенно, как и ряд других вещей. Вследствие этого «с XV веком в Европе расцветает торговый капитализм, и молодой класс *буржуазии* ставит перед искусством другие задачи... Во Франции *буржуазия* подчинила к этому времени (XVII век. — *Е. Х.*) и искусство своим вкусам. В XVII веке появляется тут стиль барокко». Но «достигнув своего величия в XVII веке, *буржуазия* в XVII веке была заражена упадочными настроениями, и поэтому неудивительным станет, что с новым веком эта *общественная группировка* (? — *Е. Х.*) породила новый стиль рококо» (стр. 81). Далее «появляется новое течение, которое, например в живописи, выразилось в форме глубоко соответствующей *буржуазии* — импрессионизм» (стр. 82). Упрощая диференциацию социально-классовой структуры буржуазного общества (его междуклассовую и внутриклассовую диференциацию), отбрасывая мелкобуржуазные, дворянско-помещичьи группы, Слепко создает невозможную путаницу при определении классового характера отдельных стилей. Возрождение и импрессионизм, барокко и рококо засчитываются Слепко по ведомству *буржуазии* «вообще». Из всего этого понятно, что данный очерк по истории искусства никакого отношения к марксизму не имеет. Марксизм требует от историка конкретно-исторического анализа классовых структур отдельных эпох, требует четкого вскрытия диалектики классовых

противоречий и классовой борьбы, ее ведущей роли в развитии идеологий.

Искусство Египта Слепко-Москальцов характеризует следующим образом: «Живопись также была приспособлена к росписи стен и потому носила плоскостный характер. Например изображение человека делалось так: голова и ноги в профиль, а плечи прямо, звери и птицы исключительно в профиль... Как известно, в древнее время пользовались красками так же *упрощенно*, как мы пользуемся, когда исполняем разные плакаты». Все это известно еще из Гнедича, который в своей истории искусств двадцать три года назад (1906) писал: «Человеческая фигура понималась египтянами совершенно примитивно. Голова всегда рисовалась в профиль, глаза спереди, грудь всегда повернута en face, а ноги нарисованы сбоку... Особенного прогресса в технике по династиям мы не видим, все та же деревянная неуклюжесть и полное непонимание световых эффектов». К сожалению, особенного «прогресса» по отношению к определениям Гнедича в понимании египетского искусства Слепко, несмотря на разные эпохи, тоже не видно. В понимании египетского искусства Слепко отстает даже от современных буржуазных искусствоведов Запада, которых именно египетское искусство с его максимальной организованностью, рационализированным содержанием и приемами оформления, иногда перемешивающимися с чистейшим натурализмом и трактовкой, никак не отвечающей этим общим схемам, давно приводит в смущение. В общем материал, которым наполнено его «Происхождение и развитие изобразительных искусств», не идет дальше банальных схем: первобытное искусство, Египет, Греция и т. д. Ни древний Китай, ни Япония, ни искусство других общественных формаций не нашли себе тут места.

Остановимся еще на проблеме самодеятельного искусства, что особенно важно для подобной книжки. Говоря о клубном искусстве и изобразительных студиях, Слепко делает вывод: «Таким образом вся эта художественная работа как в школах, так и клубах, имеет целью ликвидировать художественную неграмотность». С этим упрощением самой проблемы массового самодеятельного творчества и с поверхностной и неверной аналогией с ликбезом нельзя согласиться. Подобная постановка смазывает идеологически классовую суть этого процесса. Но, сводя дело к какой-то абстрактной грамоте для народа, Слепко представляет себе процесс создания нового классового искусства достаточно оригинально: сначала ликвидировать художественную неграмотность, а уж затем «использовать эти знания в повседневном быту и в критическом разборе специальной работы художников».

Подведем кратко итоги. В той сложной и напряженной работе по реконструкции и перестройке целого художественного процесса, в частности нашей изоклубной и художественной политпросветработы, в борьбе с реакционными влияниями за новые методы, книжка Варича сыграет явно отрицательную роль. Она является одним из конкретных проявлений активности консервативных течений в области изоискусства. Она толкает рабочие изокружки на протоптанные уже Маковским и компанией из книгоиздательства «Благо» пути, маскируясь современностью и, в частности, производственно-клубной установкой.

Е. Холостенко.

ХРОНИКА

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ.

Вечер памяти В. М. Фриче.

В Комакадемии 2/XI состоялся вечер, посвященный памяти В. М. Фриче. Выступали с воспоминаниями тт. М. Н. Покровский, А. В. Луначарский, И. М. Нусинов и С. С. Динамов.

Секция литературы, искусства и языка.

▫ В плане исследовательской работы Секции по изучению важнейших проблем литературоведения, искусствоведения и языкознания намечена проработка на 1929/30 г. следующих тем:

По подсекции критиков-коммунистов.

1. Борьба с буржуазными тенденциями в современной литературе. а) Вводный доклад о положении на литературном фронте и задачах критики. б) Разбор творчества Б. Пильняка, Вс. Иванова, Евг. Замятина, И. Эренбурга.

2. Проблема литературного попутничества в современных условиях. Вводный доклад. Разбор творчества К. Федина, Вл. Маяковского, Малышкина, группы конструктивистов, крестьянских писателей.

3. Пролетарская литература. Современное положение пролетарской литературы (вводный доклад). Разбор творчества Либединского, Фадеева, Гладкова.

4. Стиль пролетарской литературы. Художественный метод пролетарской литературы. Стилевые тенденции современной пролетарской литературы.

5. Проблемы марксистской критики и литературной политики. Литературно-политическая линия основных журналов: «Новый мир», «Красная новь», «Звезда», «Октябрь», «Молодая гвардия». Принципы и задачи марксистской критики. Идеалистические методы в литературоведении. Эклектика в современной критике. Этапы марксистской критики. Критика и литературоведение. Доклад редакции журнала «Печать и революция».

▫ Председателем подсекции критиков-коммунистов избран тов. И. М. Беспалов.

▫ 27 ноября сего года состоялся доклад С. Е. Щукина на тему: «Плеханов и Переверзев», трактующий о разногласиях двух этих литературоведческих и критических школ. Прения по докладу фактически превратились в дискуссию по основным вопросам литературоведения и критики. Подробные сведения о дискуссии будут напечатаны в ближайшей книге нашего журнала.

По подсекции ИЗО.

▫ В плане дальнейшего углубления работы по изучению проблем реконструкции художественной практики СССР подсекция в 1929/30 г. концентрирует свое внимание на вопросах развития индустриальных искусств, архитектуры и полиграфии. Соответственно этому намечены темы: Роль индустриальных искусств в реконструкции художественной жизни СССР (Мапа); Роль архитектуры в процессе создания нового типа искусства (Михайлов); Основные течения и группировки в советской полиграфии (вступительный доклад Куреллы и Федорова-Давыдова); Анализ отдельных течений и групп полиграфии; Теоретическая платформа и художественная

практика объединений современных архитекторов (ОСА) (вступительный доклад Гинзбурга и Мордвинова), проблема пролетарской архитектуры. По вопросу «Искусство и быт» (изучение художественного оформления бытового интерьера разных социальных слоев, художественного рынка предметов массового художественного оформления) намечены к обсуждению следующие темы: вводная тема «Новый быт и массовые формы искусства» (Курелла); Проблема советской мебели (Аркин); Массовые репродукционные формы (лубок, открытка и т. д.) (Масленников); Художественное оформление советского текстиля (Ацаркина, Крусман, Соколова), Парки Культуры и отдыха. Консультация по вопросам марочной и денежной графики.

Революционное искусство Запада. Вводная тема «Революционное искусство Запада» (вступ. слово Маца, доклады Острецова и Куреллы); Революционные тенденции в западной архитектуре (Аркин); Роль сатиры и карикатуры в коммунистической пропаганде на Западе (предварительная подготовка темы); Анализ творчества отдельных революционных художников (Ривера, Гросс, К. Кольвиц и др.).

Кроме того Подсекция продолжит работу по анализу отдельных течений в художественной практике СССР. В этом плане намечена тема: Платформа и практика художественных группировок в живописи (АХР, ОМХ, «4 искусства», «Жар-Цвет» и др.) (Холостенко).

Специальные темы: Механистические тенденции в науке об искусстве и борьба с ними (Михайлов); Реакционно-идеалистические течения в критике и искусствознании (Федоров-Давыдов и Острецов).

По подсекции марксистского театроведения.

Общетеоретические темы: Реализм, как минимум условности (Б. Рейх); Проблема образа в драматургии (В. Волькенштейн); Театроведческая теория Лессинга (А. В. Луначарский); Проблема стиля актерской игры (Э. М. Бескин); Проблема музыкального театра (В. Мейерхольд, содокл. В. Немирович-Данченко, А. Таиров и Б. Гусман); О пролетарском театральном стиле (П. И. Новицкий).

Драматургические темы: Основные течения в современной драматургии (Ф. Раскольников); Крестьянская драматургия (Б. Субботин); Мелкобуржуазные тенденции в современной драматургии и театроведении (С. Динамов); Современные теории драматургии (А. Глебов).

Театральные темы: Система и творческий метод МХТ (П. Новицкий, содокл. В. Немирович-Данченко и Киршон); Система и творческий метод театра им. В. Мейерхольда (Мейерхольд, содокл. Э. М. Бескин); Приемы актерской игры и режиссуры Малого театра (В. А. Филиппов, содокл. Пикель); Проблема театрального здания (Шестаков); Проблема постановки массовых зрелищ (А. Пионтковский, содокл. Янель); Проблемы крестьянского спектакля (Р. Пельше); Театр и драматургия национальных меньшинств (А. Глебов, содокл. т. Саллави); Современные направления в оформлении спектакля (В. Шестаков); Проблема самодеятельного театра (А. Февральский); Состояние современной театакритики (Литовский, содокл. Блюм).

По киносекции.

Теоретический раздел. Вопрос о спецификуме кино как искусства — с отдельными подтемами: а) кино и литература, б) кино и театр, в) кино и ИЗО. Игровая и неигровая фильмы.

Вопросы современного советского кино. Классовая диференциация советского кино и основные художественные направления. Отдельные подтемы будут посвящены: левому сектору кино, попутчикам, правому сектору и оформленным группировкам (группа Вертова, Пудовкина, Эйзенштейна и т. д.). Основные стилевые установки в советском кино. Вопросы национального кино. Вопросы кинокритики, кинопрессы и научного изучения кино. Вопрос о новобуржуазных и мещанских тенденциях в кино. Западные

фильмы на советском экране. Говорящее кино.

Кино на Западе. Образы мещанства в западно-европейском кино. Левые тенденции в западном кино.

По подсекции литературы народов СССР.

Библиографическая работа: составление библиографий вышедшей критической литературы на русском и национальных языках о литературе народов Советского Востока. Исследовательская работа (частично реализуемая в докладах): Главнейшие течения в украинской литературе; Современная литература Белоруссии; Роман у тюрко-татарских народов; Националистические тенденции в литературе народов Советского Востока, Азербайджана, Грузии, Армении, Узбекистана, Татарии, Казакстана; Вопросы марксистской критики у народов Советского Востока; Революционный эпос и его влияние на индивидуальное творчество.

По музыкальной комиссии.

Пути пролетарской музыки. Мещанство и новобуржуазные течения в музыке. Вопрос о музыкальной критике (ее положение и задачи). Проблема музыкального наследства.

По подсекции материалистической лингвистики.

По линии исследовательской: Проблемы диалектики языка; Критика основных направлений идеалистического и монистического языкознания; Мышление и речь; Проблема дологического мышления; Проблема стадии; Магия и язык; Классовая диференциация в примитивных обществах и язык; Проблема международного алфавита; Латинизация русского алфавита; Язык индустриального рабочего; Язык крестьянина; Анализ эсперанто; Критика основных направлений буржуазной методики преподавания и изучения языков; Проблема марксистской методологии изучения и преподавания языка; Яфетическая теория в школе; Реформа русского правописания; Методика обучения взрослых языку.

Кроме того намечены дискуссии: О книге Волошинова «Марксизм и философия языка»; О физиологическом и социологическом моментах в науке об языке; Против идеалистической реакции в лингвистике (Шпет и Лосев); Реформа русского правописания.

По линии подготовки кадров намечена организация специального по яфетической теории семинара для преподавателей русского языка г. Москвы и разработка планов учебных пособий по лингвистике.

По линии кабинета материалистической лингвистики: продолжение работы по составлению сводного каталога лингвистической литературы в книгохранилищах Москвы; картографирование языков мира.

ПО ЛИТЕРАТУРНЫМ ОРГАНИЗАЦИЯМ.

Клуб писателей.

Ближайшим мероприятием нового правления клуба намечается организация двух кружков: марксистско-философского и кружка текущей политики.

Намечено устройство большой библиотеки со всеми необходимыми пособиями и справочниками для писательской работы, а также оборудование гимнастического зала.

Комнаты клуба предполагается распределить между всеми литорганизациями для устройства творческих и исполнительных собраний. В плане ближайших работ — создание кинокабинета для просмотра новых картин и для знакомства с черновой работой режиссеров; кабинета писательского труда и быта; кабинета по изучению читательских интересов, драматической студии и кабинета драматургии.

Кабинет труда и быта писателей ставит своей задачей изучить, как пишет писатель (его замыслы, впечатления, оформление и переделка материала, его работа над рукописью, работа над подсобным материалом), а также собрать биографии как писателей выявившихся, так и менее квалифицированных; путем анкеты собрать материал по изуче-

нию воздействия разных слоев общества на писательские нравы, выявить творческое лицо писателя; изучить условия труда писателя, системы договоров, вопрос заработка, семейные условия, жилищные и финансовые.

В ближайшее время начнутся семинарии по диалектическому материализму под руководством проф. В. Ф. Асмуса.

ВССП.

▫ 23 октября состоялось первое собрание актива Всероссийского союза советских писателей. Был заслушан отчет о проделанной работе нового правления Союза. В выступлениях отдельных представителей Союза красной нитью проходило осуждение работы старого правления, беспокойство о деталях новой декларации, выработка которой является первоочередной задачей, и единодушное желание поддержать работу нового правления.

▫ В настоящее время заканчивается перерегистрация членов ВССП. Перерегистрация проходила по трем основным признакам: квалификация писателя, литературная активность и общественное лицо писателя. Из 570 проверенных писателей московского отделения осталось 330. Из состава Союза также выделены переводчики, которые организуются в специальную секцию при ФОСП.

▫ Правление ВССП передает в Литфонд РСФСР 12 000 рублей ежегодной прибыли от столовой дома Герцена на постройку дома для престарелых писателей.

▫ В комиссию по выработке декларации выделены тт. Н. Огнев, Л. Леонов, Г. Серебрякова, В. Вешнев, А. Новиков-Прибой, М. Левидов, С. Буданцев и Виноградов.

▫ Председателем ленинградского отдела ВССП избран т. М. Слонимский, заместителями Н. Тихонов и М. Казаков.

Литературный центр конструктивистов.

▫ И. Сельвинский окончил комедию «Теория юриста Люце», предназначающуюся для театра им. Вахтангова. Н. Адуев оканчивает комедию в стихах «Остров дураков». Пьеса посвящена проблеме аполитичности, бездарности и глупости, между которыми автор ставит знак равенства. По своему жанру пьеса отчасти приближается к комедии нравов. Особое внимание обращено на то, чтобы стиховая форма не служила помехой актеру при передаче им текста. Вера Инбер работает над новой пьесой. Издает в изд. «Пролетарий» сборник рассказов и очерков о своем пребывании прошлой зимой в Германии. В сборник войдут рассказы, написанные в последнее время. Корнелий Зелинский собирает материал для исследования о творчестве Чаадаева. И. Дукор работает над статьей «Судьба конструктивистского сюжета», в которой останавливается на усложнении сюжетных линий в поэзии конструктивистов и на их характеристиках. Продолжает работу над циклом статей по театрализации слова (Антокольский, Маяковский, Адуев, Безыменский, Сельвинский). Евг. Габрилович выпускает в «Федерации» книгу повестей и рассказов «Ошибки, дожди и свадьбы», куда войдут рассказы «Собеседование», «Ошибки Штунца», «Погоня», «Пассанаурская месть» и повесть «Смерть». Гр. Гаузнер выпускает в «Федерации» книгу прозы «Я ищу необыкновенного», в которую войдут вещи, описывающие путешествие автора по Японии и Кавказу.

▫ Поэты ЛЦК выпускают новые книги стихов: Н. Панов-Туманный — «Новеллы»; Эдуард Багрицкий — «Победители», в которую войдет ряд небольших поэм о разных профессиях; Вл. Луговской — «Страдания моих друзей»; закончил поэму «Сибирь», посвященную проблеме русской интеллигенции и отношению этой интеллигенции к революции.

▫ ЛЦК подготовляется к печати сборник теоретических и методологических статей, посвященных вопросам литературного конструктивизма, эстетики, философии, спорным вопросам литературоведения, проблеме стиха и пр. В сборнике намечаются статьи Корнелия Зелинского, В. Ф. Асмуса, Б. Агапова, Евг. Габриловича, И. Дукора и др.

Всероссийское общество крестьянских писателей.

▫ В методическую комиссию Лито Главискусства от ВОКПа выделены тт. Богданов, Ревякин и Ярковский.

▫ Центральный совет общества ходатайствует перед коллегией Наркомпроса об ассигновании необходимой суммы для организации премиального фонда помощи деревенским драматургам.

▫ До настоящего момента поездки писателей по колхозам проходили самотеком, причем, плохо организованные, они давали только поверхностное знакомство с колхозным строительством. В целях устранения этого недостатка ВОКП договорился с Колхозцентром об организованной длительной поездке крестьянских писателей в колхозы. В первую очередь секретариат командирует тт. Дорогойченко, Тверяка, Журбу, Волжского, Каспия, Трусова. Во время своего пребывания в колхозах писатели будут вести политико-просветительную работу.

▫ В последних числах октября учебно-критический центр ВОКПа сдал в печать Антологию крестьянской литературы.

▫ ЦС ВОКП приступил к выяснению всех вопросов, связанных с организацией Государственного крестьянского театра. Разработка практических мероприятий по организации театра поручена тт. Завалишину и Колосу.

▫ Организован учебно-критический центр ВОКПа, состоящий из пяти отделов: критико-исследовательская секция; учебно-методическая комиссия; прессбюро; рецензентское бюро; постоянная комиссия по смотру провинциальных организаций ВОКПа. Схематично задачи учебно-критического центра сводятся к учебно-методическому руководству местными отделениями и кружками ВОКПа, к научному, всестороннему изучению вопросов крестьянской литературы. Большое место в работах критического центра будет занимать смотр провинциальных организаций общества, для чего центром предполагаются специальные выезды на места. Общее руководство критическим центром поручено т. Ревякину.

▫ ВОКП заключил договор на «Новинки крестьянской литературы» с изд. «Земля и фабрика».

Редакция в составе тт. Дорогойченко, Тверяка, Свистунова и Ревякина приступила к работе.

В союзе революционных драматургов.

▫ СРД в ближайшее время выпускает альманах, в котором помимо статей по вопросам театра и драматургии будет напечатан ряд пьес. План альманаха разрабатывается специальной комиссией в составе Гайдовского, Ларского и Туркельтауба.

▫ При СРД организован стол заказов, работа которого заключается в распространении пьес своих членов по театрам и клубам СССР.

▫ В настоящее время окончательно установлено число и состав рабочей редколлегии «Литературной газеты». Помимо ответственного редактора и секретаря к работе привлечены тт. Сутырин, Агапов, Копылова и Огнев.

ТЕАТР.

▫ Культотдел ВЦСПС приступил к организации специальных бригад, назначением которых будет инструктирование мест по вопросам клубно-художественной работы.

▫ Театр обозрений Дома печати открыл сезон в новом клубе «Рабочей Москвы». Первой постановкой в этом году идет обозрение «Приготовьте билеты» с текстом Иванова-Грамена, Лебедева-Кумача и Павлова и музыкой Листова. Основная тема — чистка партии и совапарата.

▫ Решено выстроить в Москве стационарный театр «Синей блузы». С 18 ноября «Синяя блуза» в помещении Мюзик-холла будет каждый понедельник демонстрировать свои новые работы.

▫ До последнего времени такие рабочие районы, как Орехово-Зуево, Егорьевск, Серпухов не имели постоянных трупп, обслуживаясь, главным образом, различными коллективами. С теку-

щего сезона в трех указанных городах будет налажена постоянная театральная работа.

▫ 23/II 1930 г. исполняется двадцать лет со дня смерти В. Ф. Коммиссаржевской. Создан общественный комитет по проведению годовщины, в состав которого вошли: тт. Бубнов, Луначарский, Раскольников и др. Памяти артистки будет посвящен ряд специальных вечеров и концертов.

▫ Главискусство приняло решительные меры к оздоровлению и полной реорганизации деятельности Софила. О безобразиях, творящихся в Софиле, писалось давно: неумение и нежелание работать с общественностью, непризнание критики, подрыв собственного авторитета и доверия, бюрократическое администрирование и коммерческое делячество — все это, как указал на совещании Главискусства т. Чичеров, привело к ряду политических ошибок. Совещание постановило сменить руководство и провести срочную чистку аппарата.

▫ Главискусство признало необходимым создать при театре им. МОСПС передвижной драматический театр. После подготовительной работы по созданию репертуара новый коллектив выедет в рабочие районы Союза.

▫ Конференция ударных бригад завода «Красное Сормово» обратилась к Мейерхольду с просьбой поставить новую пьесу Безыменского «Выстрел» в первых числах декабря, осуществив премьеру к всесоюзному съезду ударных бригад. Театр имени Мейерхольда, приняв предложение, организовал ударную бригаду для проведения в жизнь пожелания сормовцев.

▫ В течение ноября московскими театрами показаны следующие премьеры: Камерный театр — «Наталья Тарпова» по одноименному произведению С. Семенова. МХТ 2 — пьеса Афиногенова «Чудак» на тему о советском энтузиасте; театр б. Корш — пьеса Либединского «Высоты»; Малый театр — инсценировка Глеба Успенского «Нравы Растеряевой улицы»; ТРАМ — новая пьеса «Дай пять»; театр имени Сафонова — антирелигиозная пьеса «Неопалимая купина» С. Платона и театр для детей — пьеса Н. Шестакова «Аул Гидже».

▫ Театр «Семперантэ» получил постоянное помещение и с 30 октября начал регулярные спектакли в помещении Политехнического музея.

▫ При Центральном доме крестьянина работает репертуарно-методическая мастерская дома им. Поленова. Целью работ мастерской является создание деревенского репертуара. Любопытны планы этой мастерской. Одно из последних собраний было посвящено разбору следующих двух тем: «Организация колхозов» и «Правый уклон в деревне на практике». На первый план таким образом выдвигаются социальные вопросы деревни.

ЛЕНИНГРАД.

Премьера «Щелкунчика».

▫ 17/X в Гостеатре оперы и балета состоялось первое представление балета Чайковского «Щелкунчик». «Щелкунчик» балетмейстером Лопуховым поставлен в плане детской сказки. Стиль романтической феерии и строго выдержанного классического танца уступил место развернутой пантомиме с широким использованием пародийных элементов и акробатических танцев. Введен ряд формальных новшеств, как то: разговорная речь (говорящая кукла в прологе и эпилоге), танец без музыки, построенный на чистом ритме, хореографические речитативы и пр. Художником Дмитриевым взамен старых пейзажных декораций введены цветные движущиеся плоскости-щиты, широко использованные в массовых танцах. В чисто танцовальном отношении интересен только 3-й акт, в котором акробатические танцы доведены до виртуозного совершенства. В целом новая постановка «Щелкунчика», интересная как попытка отхода от установленных классических канонов, все же не является началом нового советского балета. Чисто формальные поиски режиссера, преобладание акробатики, недостаточная решительность в обновлении сказочного сюжета и тенденция балета к сближению с Мюзик-холлом и «ревю» говорят об отсутствии художе-

ственного единства в композиции балета. Публика на премьере резко раскололась на два лагеря: в то время как одна часть аплодировала, другая «шикала».

Передача гостеатров Облисполкому.

▫ Событием, взволновавшим ленинградскую театральную общественность, явилось постановление Малого совнаркома об изъятии гостеатров из ведения НКПроса и передаче их Ленинградскому исполкому. Дирекция театров, профорганизации и Ленинградискусство опротестовали это решение, мотивируя протест общегосударственным значением ленинградских гостеатров и необходимостью сохранения за ними забот со стороны центра.

Премьера «ИНГИ».

▫ 26/X в Большом драматическом театре состоялась премьера пьесы А. Глебова «Инга». Театр стремился, как говорят руководители в специально выпущенной к этому спектаклю дискуссионной листовке, показать культурный рост женщины-работницы. Пьеса у публики принималась хорошо, но дискуссионность темы и ее трактовки вызвали противоречивые оценки ленинградской печати. В то время как «Ленинградская правда» находит постановку «Инги» большой ошибкой театра и считает «явно неверной, а порой и политически вредной трактовку острой и актуальной темы», — «Красная газета» пророчит спектаклю успех «среди широких масс работниц» и утверждает, что она «послужит хорошим стимулом для дальнейшего уяснения проблем нового быта».

Курсы руководов ТРАМА.

▫ Угроза перенесения в провинциальные ТРАМы методов старого профессионального театра поставила перед ленинградским ТРАМом вопрос о необходимости организации руководства ТРАМами области и других городов. С этой целью при театре организованы двухмесячные курсы для повышения квалификации руководителей ТРАМов К работе на курсах привлечены лучшие силы Ленинграда. Наиболее интересными дисциплинами являются: «Трамоведение» (Соколовский), «Социология самодеятельного театра и драматургия» (Пиотровский), «Театральный фронт» (Гвоздев), «Литературный фронт» (Горбачев), «Массовые празднества» (Радлов) и др. Открытие курсов предположено в начале ноября.

«Выстрел» в ТРАМе.

▫ Ближайшая новая постановка ТРАМа — «Выстрел» Безыменского. Спектакль будет показан (режиссеры Соколовский и Суслович) в плане комсомольского ревю с широким использованием приемов циркового театра. Для преодоления литературных трудностей и наиболее полного вскрытия стиха в действие как элемент равноправный актеру вводятся свет, музыка и игра театральных вещей. Большое внимание уделено танцу и пению. Текст подвергся значительным изменениям и перемонтажу.

Дискуссионный клуб ТРАМовцев.

▫ В начале ноября возобновляет свою работу дискуссионный клуб при АТРе (Ассоциация трамовских работников). Своими ближайшими задачами АТР ставит: методическую разработку вопросов трамдвижения, практическое руководство трамядрами (трамовские кружки на крупных предприятиях), вопросы марксистского искусствоведения и пр.

Договор «Красного рупора» и ТРАМа.

▫ В конце сентября перед отъездом в Берлин агитгруппы германского Комсомола «Красный рупор» состоялась встреча ее с трамядрами. Между Ленинградским ТРАМом и «Красным рупором» заключен революционный договор, на основании которого ТРАМ обязуется вести интернациональную пропаганду, а «Красный рупор» методами художественной агитации проводить усиленную работу по вовлечению молодняка в германскую компартию.

Пьеса О. Форш в Гостеатре драмы.

▫ 4/XI в Гостеатре драмы (б. Александринском) состоялась премьера «Причальной мачты» О. Форш. Взяв

своей темой эпизод из истории исследования Арктики, Форш попыталась раздвинуть рамки советской тематики и дать новый материал для создания интересного спектакля. Но попытка эта не удалась. Неубедительность драматургических коллизий и полное отсутствие динамики сделали пьесу скучной и сообщили ей фальшивый и натянутый характер. Шаткость всей драматургической конструкции особенно заметна на сопоставлении трагических тонов в развитии действия с совершенно неожиданной, исключительно благополучной, имеющей фарсовый оттенок развязкой (три свадьбы, элементы переодевания, комический дуэт и пр.). Неоригинальная постановка и в общем среднее актерское исполнение еще менее способствовали успеху спектакля.

Подготовка конференции ВЛКСМ по вопросам искусства.

Ленинградский областной комитет ВЛКСМ занят в настоящее время подготовкой областной конференции Комсомола по вопросам искусства. На конференции будут широко представлены низовые фабрично-заводские коллективы ВЛКСМ. Конференция займется вопросами театра, музыки, изо, кино и должна будет положить начало организации молодежи для участия в реконструкции советского искусства.

▫ Президиумом Облисполкома утверждено положение об Областном совете по делам искусства и литературы (местный орган Главискусства).

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИСКУССТВА.

Парк культуры и отдыха.

▫ 15 и 29 октября в подсекции ИЗО Коммунистической академии состоялся доклад т. Б. Уиц на тему «Принципы художественного оформления парка «Культуры и отдыха». Тов. Уиц подходит к анализу нашего парка на основании тщательного анализа парков прошлого и устанавливает, что общая форма парков тесно связана с социально-экономической структурой общества. Организованные парки соответствуют строго организованным общественным системам. Докладчик всесторонне освещает взаимоотношения различных принципов оформления парков, а именно: общая форма парка (строго геометрическая или анархически-случайная), проблема архитектуры, организации площадей, проблема движения масс, зелененасаждения, координат-система и проблема масштаба. Останавливаясь на всех указанных проблемах при анализе парка Культуры и отдыха, т. Уиц приходит к выводу, что общая форма нашего парка является анархической, мелкобуржуазной формой. Более организованным является первый участок парка. Содержанием своей работы парк отвечает требованиям текущей классовой борьбы пролетариата, но со стороны формы он требует генеральной переработки. Когда будет поставлен вопрос о реорганизации парка Культуры и отдыха, необходимо будет учесть все затронутые вопросы оформления парка и выработать генеральный план. Исходя из того положения, что парк играет исключительную роль в воспитании масс, т. Уиц выдвигает следующие основные принципы будущей организации парка Культуры и отдыха: политическая работа, организация отдыха, эстетическое воздействие на массы и агитация за новый быт. Подсекция ИЗО при Комакадемии предполагает в текущем году поставить ряд докладов, в которых вопрос о художественном оформлении парка Культуры и отдыха будет подвергнут всестороннему обсуждению.

Переходные формы жилого дома.

▫ К январю 1930 г. в Москве будет закончена постройка дома на Новинском бульваре для сотрудников Наркомфина по плану архитектора Гинзбурга. Дом является переходным от старого типа жилья к новому. В нем проведена тенденция коллективизации быта: имеется коммунальный корпус, в котором находятся спортзал, общая столовая, помещение для отдыха и читальня. Строится детский дом, где дети будут проводить весь день. Через весь жилой корпус проходят два светлых коридора,

которые соединяют каждую жилую ячейку с коммунальным корпусом. Жил-ячейки — двух типов: трехкомнатные и полуторакомнатные. Дом стоит на отдельных столбах; под домом и на плоской крыше будет сад.

Дипломные работы ВХУТЕИНовцев.

▫ Текстильный факВХУТЕИНа ставит основной своей задачей подготовку высококвалифицированных специалистов инженеров-художников для работы в области оформления массового текстиля. На факультете имеются четыре отделения: ткацкое, набивное, трикотажное и товароведческое, причем набивное отделение подразделяется на две специальности: художественно-колористическую и художественно-технологическую. Факультетом установлена тесная связь с предприятиями текстильной промышленности и кустарным производством, которая осуществляется через работу окончивших и оканчивающих студентов. Текстильный факультет выпустил четырех инженеров-художников специалистов по ткачеству. Были отмечены две дипломные работы: работа т. Жуниковой «Декоративная мебельная ткань», где основными элементами текстильного рисунка являются пятиконечная звезда, буквы С и Р (т. е. Советская республика), которые (буквы) связаны между собой композиционно волнистой линией, выражающей идею движения пролетарских колонн, и работа т. Носковой «байковое одеяло», исполненная в конструктивном стиле.

Государственная квалификационная комиссия считает необходимым ходатайствовать перед ВТС о предоставлении заграничной командировки т. Жуниковой и поставить вопрос перед художественным Советом ВТС о приобретении и распространении в массовом производстве художественных работ тт. Носковой и Жуниковой.

ОМАХР.

▫ ОМАХРом в настоящее время проводится работа по переучету и чистке сети филиалов и всего состава организации, а также ведется подготовка к Первой всеомахровской конференции.

▫ ОМАХРом ведется подготовка к открытию производственно-коллективных мастерских, которые должны стать основной базой для художественно-производственной работы организации. ОМАХР в этом году направляет основную группу художников на производственную работу на заводы и в рабочие клубы.

▫ В настоящее время проводится подготовка к 3-й выставке ОМАХРа на тему «Молодежь, социалистическое строительство и 10-летие КИМа». К Октябрьским дням и 10-летию КИМа ОМАХРом была открыта выставка в замоскворецком Доме комсомола, которая ныне уже направляется в другие районы.

▫ ОМАХР издает свой бюллетень, в котором освещается организационная работа, вопросы теории и искусства и современная художественная жизнь.

▫ На основе типов жилья, проработанных стройкомом РСФСР, строится на Пречистенском бульваре в Москве Дом опытно-показательного строительства.

▫ Закончена постройка Московского планетария по проекту архитекторов Барща и Синявского в плане современной архитектуры.

КИНО ЗА РУБЕЖОМ.

▫ Кинорежиссер Эйзенштейн выступает в настоящее время с докладом в ряде городов Западной Европы. В Швейцарии, в Цюрихе полиция после первого же выступления нашего кинорежиссера запретила ему выступать в дальнейшем. Это не смутило организацию «Прометеус». Пришлось прибегнуть к трюку: на очередном вечере Эйзенштейн сидел молча на эстраде, а рукопись его была прочитана.

▫ Во время пребывания группы Эйзенштейна в Берлине состоялся вечер сближения советских и немецких кинопработников, на котором с докладом выступил т. Эйзенштейн. Эйзенштейн занят сейчас разработкой звукового сопровождения к фильме «Старое и новое».

▫ Общество «Лихтшпиль-синдикат» ставит фильму, посвященную Сакко и

Ванцетти по пьесе драматурга Максвелл Андерсона «Проблески». В роли Сакко снимается популярнейший в Германии артист Густав Фрелих.

▫ Чикагским отделением Общества культурной связи с СССР была организована демонстрация фильмы «Подвиг во льдах». Эта фильма получила чрезвычайно высокую оценку со стороны американской прессы, но в то же самое время демонстрация фильмы вызвала бурные протесты со стороны Национального патриотического общества, заявившего, что картина является пропагандой «для создания более благоприятного впечатления об этой кровавой, атеистической стране коммунизма — России».

▫ Британским имперским киноинститутом выработан план консервации особо важных документальных фильм. Период сохранности фильм определяется в сто лет. Первой фильмой, предназначенной для консервации, является хроника экспедиции Скотта к южному полюсу.

▫ Американец Спур и норвежец Бергрен изобрели новую систему так называемого увеличенного экрана. Засъемка ведется при посредстве ими же изобретенного аппарата на значительно более широкой пленке, чем обыкновенно. При помощи этого аппарата достигается исключительное впечатление объемности, возможность одинаково четко подать все планы и кроме того взять огромное расстояние для засъемки. Экран во много раз больше обыкновенного экрана. Произведенные опыты захватывали в качестве съемочного объекта территорию в пять миль.

▫ Обанкротилось смешанное немецко-русское о-во «Дерусса». Совкино неоднократно предупреждалось ЦК Межрабпома и другими общественно-политическими организациями о полной неблагополучности «Дерусса» по линии немецкой части руководства. Несмотря на это, Совкино продолжало укреплять эту организацию, возглавляемую со стороны немцев спекулянтско-уголовными элементами, ныне привлеченными к ответственности берлинской прокуратурой. Во главе «Дерусса» стоял Георг Склярц, соучастник убийства Розы Люксембург и Карла Либкнехта. Приняты все меры к недопущению перебоев в связи с этим банкротством в работе с советской фильмой за границей.

▫ Заинтересованный успехом тонфильмы папа Римский поручил францисканскому монастырю кинофицировать ряд церковных литургий. Картина будет разослана во все католические монастыри, школы и католические пансионы. Весь доход пойдет в пользу папской казны.

Государственное издательство.

И. об. отв. редактора *И. Беспалов.*
Редакционная коллегия: *Р. Азарх.*
П. Керженцев.
И. Литвинов.
И. Маца.
В. Перевертев.